L'ŒIL

Art, architecture, formes utiles en Italie

Sala Gaspar

Consejo de Ciento, 323 Barcelona
Tel. 221. 2064

Obra original

PICASSO
MIRÓ
CLAVÉ
TAPIES

Obra en permanencia

THARRATS
VILA-CASAS
CLARET
IBARZ, etc.

ANDRÈE & HÍPOLA

Serrano, 16 - MADRID - Telefono 226 25 56

MODERNE

Beruete
Regoyos
Solana
Clavé
Picasso
Tapies
Viola
Cosson
Signac
Cayetana (Duquesa de Alba)

ANCIEN

Primitifs
Hispano-Flamands
Natures mortes et fleurs XVIIe siècle
Paysages flamands
Scènes locales XIXe siècle
Etc.
Archimboldo

Prière de s'annoncer pour visiter la collection

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 85 · JANVIER 1962

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction : Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique : Robert Delpire
Documentation et recherches : Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes : Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme : Guy Habasque
L'Œil du décorateur : Andrée Aynard-Putman
Publicité : Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Mantegna et Crivelli, *par Michel Laclotte, inspecteur principal des Musées de Province* 28

Brustolon, *par Giovanni Mariacher, directeur des Musées de Venise* 38

Aspects de l'art d'aujourd'hui en Italie,
par Franco Russoli, conservateur au Musée Brera de Milan 46

Dessins italiens dans les collections hollandaises,
par Roseline Bacou, conservateur au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre . . 56

L'ŒIL de l'architecte

Nouvelle tendance de l'architecture : Enrico Castiglioni, *par Guy Habasque* 62

L'ŒIL du décorateur

Un pavillon d'agrément près de Turin 74

Idées italiennes 80

Photographies

Photographies en noir : *Giraudon-Anderson, Services photographiques National Gallery, Londres, National Gallery, Washington, Detroit Institute of Art, Gardner Museum, Boston, Fondation Kress, Tulsa, Musée de Nîmes, Fiorentini, Laboratoires du Louvre :* Mantegna et Crivelli ; *Claude Michaelides :* Brustolon ; *Giacomelli, Savio, Gian Sinigaglia, Bressano, Boccardi, Bacci, Paolo Monti, Fotofast :* Aspects de l'art d'aujourd'hui en Italie ; *Lemare, Frequin :* Dessins italiens ; *Italo Zannier, Publifoto, Fortunati :* Une nouvelle tendance de l'architecture ; *Pierre Berdoy :* Un pavillon d'agrément près de Turin ; *Claude Michaelides, Pierre Berdoy, Paolo Monti, Alde Ballo, Casali, Moisio, Interphotopress Agency, Sandro, Morriconi :* Idées italiennes.

Photographies en couleurs : *Fiorentini : page 33 ; Scala : page 34 ; Claude Michaelides : page 45 et 88 ; Lemare : page 56 ; Pierre Berdoy : page 79 ; Paolo Monti : page 88.*

Notre prochain numéro

La collection Harrach • L'art des Nouvelles-Hébrides • Figures de Corot • Jacques-Emile Blanche • Jades moghols • La Fauconnerie.

ABONNEMENTS

France et Communauté française : *60 N.F. ; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse : *fr. s. 52.— ;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr.b. 700.– ; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne : *DM. 56.– : A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre : *£5.0.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie : *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E. ; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4 ; CCP 3/8277. Vente au numéro : E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada : *$14.– ; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 60.– ;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro : Suisse, francs 5.- • Belgique, 75 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)

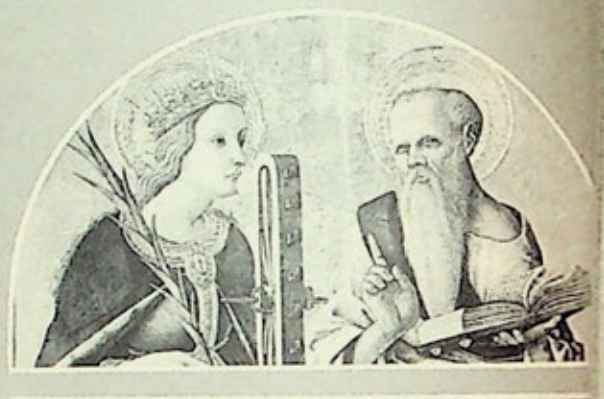
Mantegna et Crivelli

PAR MICHEL LACLOTTE

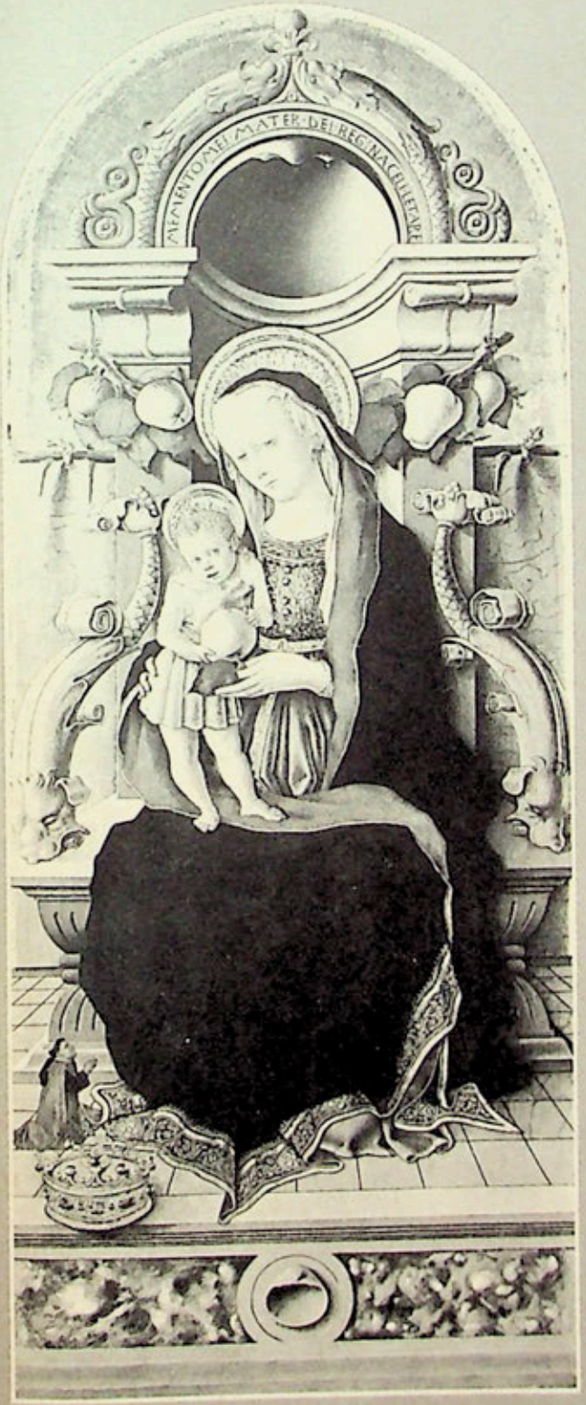
Deux récentes expositions ont permis de confronter l'œuvre de ces maîtres et de mieux apprécier l'importance de leurs années de formation, à Padoue, près de Squarcione.

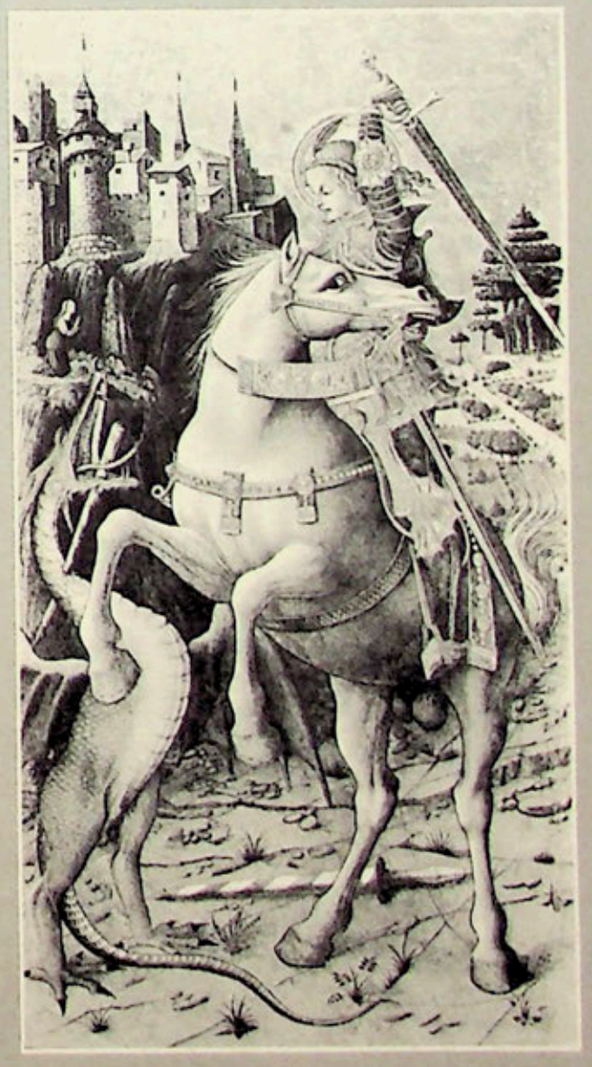
Le parallélisme des expositions Mantegna à Mantoue et Crivelli à Venise, l'été dernier, ne doit pas trop faire illusion. Mantegna revient chez lui, au Castello San Giorgio; il y travailla plus de quarante-cinq ans et bon nombre d'œuvres réunies cet automne ont retrouvé leur cadre original. Mais Crivelli est un étranger à Venise. Une aventure de jeunesse (le 7 mars 1457, il est condamné à 6 mois de prison pour avoir séduit l'épouse d'un marin) l'ayant contraint à fuir sa ville natale, c'est en Dalmatie, puis dans les Marches qu'il fit carrière. Carrière toute provinciale, brillante certes dans le cercle restreint des couvents et des petites villes des Marches méridionales, mais qui dut rester bien ignorée de Venise. En accueillant aujourd'hui l'enfant prodigue dans les salles somptueuses du Palais des Doges, Venise entend réaffirmer ses droits sur l'exilé.

L'artiste hautain, ami des humanistes, recherché par les grands, toujours admiré, et l'imagier des confédérations pieuses oublié pendant plus de trois siècles, ont cependant un point commun. A peu près du même âge, tous deux sont sortis de l'extraordinaire « boutique » padouane de Squarcione. Il est bien possible que Francesco Squarcione fut un peintre secondaire, un homme détestable, procédurier, outrecuidant et avide de profiter du talent de ses meilleurs élèves. Possible aussi que son enseignement personnel fut médiocre. Il n'en reste pas moins que



Carlo Crivelli : Polyptyque de Porto San Giorgio *(aujourd'hui dispersé). Grande lunette :* Déposition. *41×114 cm. Détroit Institute of Art. Lunette de gauche :* Sainte Catherine et Saint Jérôme. *35×49 cm. Tulsa, Philbrook Art Center, Fondation Kress. Lunette de droite :* Saint Antoine et Sainte Lucie. *33×47,7 cm. Musée de Cracovie. Panneau central :* La Vierge à l'Enfant. *129,5×54,5 cm. Washington, National Gallery, Coll. Kress. Panneau de gauche :* S. Pierre et S. Paul. *92×49 cm. Londres, National Gallery. Panneau de droite :* S. Georges. *92×49 cm. Boston, I. S. Gardner Museum. Ce regroupement, proposé par le Professeur R. Longhi, a été complété par F. Zeri et J. Bialostocki. Seules la lunette centrale et celle de gauche figuraient à Venise.*

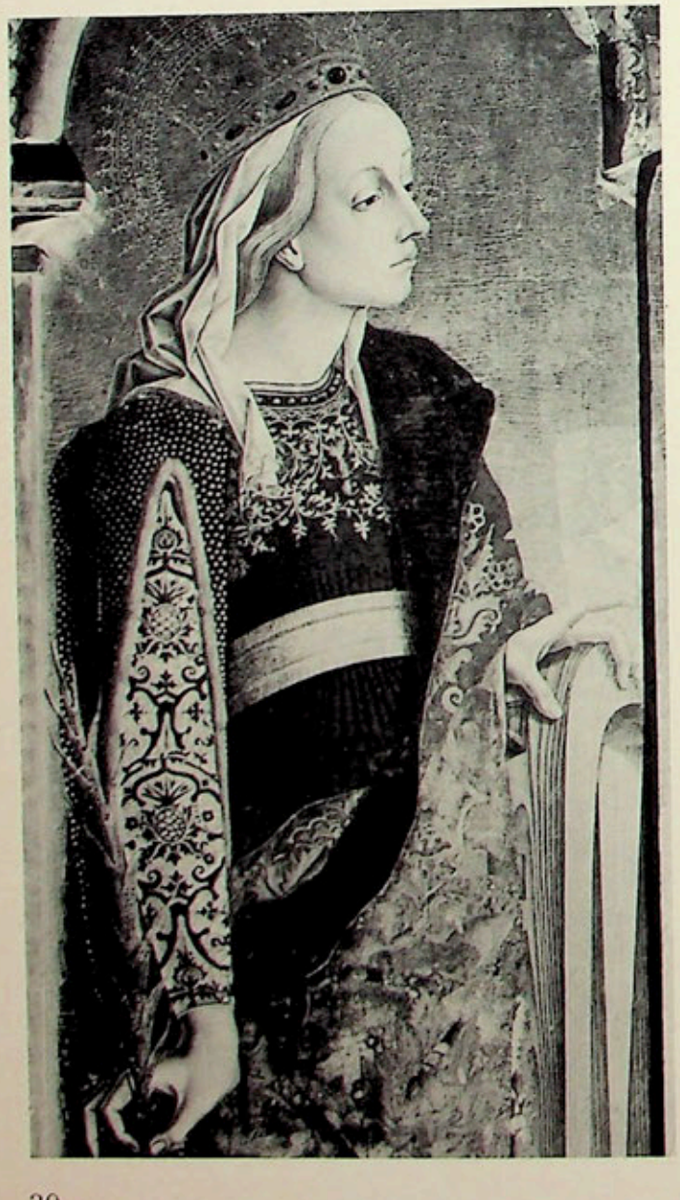




son atelier fut pendant vingt ans, de 1445 à 1465 environ, un incroyable foyer de recherches, un lieu de rencontres pour une foule d'artistes; que ses élèves — il en aurait eu près de 140, — à défaut d'une instruction méthodique, purent y étudier les médailles et les marbres antiques, les objets de curiosité, les œuvres modernes aussi, venues de Florence, qu'avait accumulés sa curiosité d'« antiquaire ». Si l'on joint à ces modèles les exemples laissés à Padoue même par Uccello, Filippo Lippi et surtout par Donatello (1443-1452), peut-être aussi quelques tableaux flamands (Van der Weyden était à Ferrare en 1450), on imaginera sans peine l'émerveillement, les discussions, la stimulante compétition de ces jeunes gens, accourus des ateliers encore gothiques d'Emilie, des Marches, de Lombardie, de Venise. Rien d'étonnant qu'une manière originale, qu'il faut bien appeler le « squarcionisme », soit née dans ce climat exaltant.

Lourdes grappes de fruits, bas-reliefs feints et putti donatellesques, marbres multicolores, mouches qui se posent sur le dos des anges ou pommes qui roulent aux pieds des saints, tout un attirail hétéroclite surgit de l'imagination romanesque de ces peintres. Les ermites les plus bénins deviennent de redoutables centenaires et les arbres dénudés tordent leurs épines sous des nuages glacés. Expressionnisme féroce, tour à tour tragique ou plein d'humour, qui se traduit par une force plastique peu commune. Les « squarcionesques » opèrent une transmutation passionnée du réel en un univers imaginaire de marbre, de bronze et de cristal. En exaltant ainsi la puissance ou l'étrangeté de la matière, ces artistes ne cher-

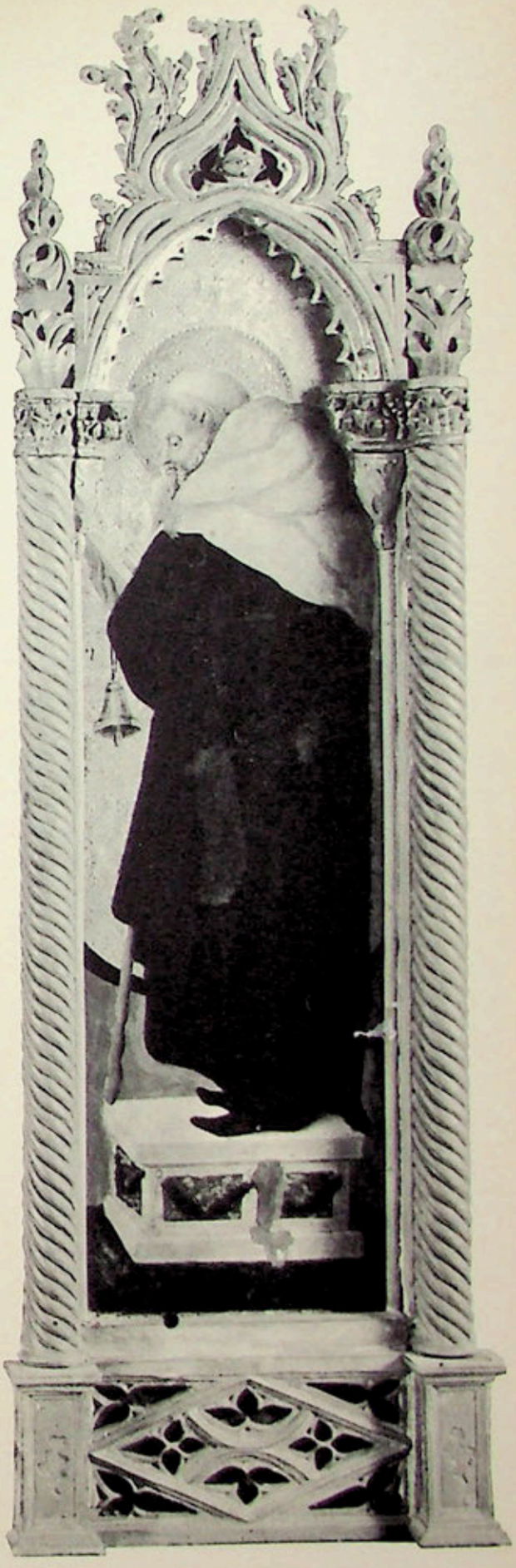
▲ *Carlo Crivelli:* Deux apôtres. *Détail de la prédelle. 1473. Polyptyque de la cathédrale d'Ascoli Piceno. 27 × 41 centimètres.*



◄ *Carlo Crivelli:* Sainte Catherine d'Alexandrie. *Panneau gauche du polyptyque de Montefiore. 174 × 54 centimètres. Montefiore dell'Aso, église Sainte Lucie.*

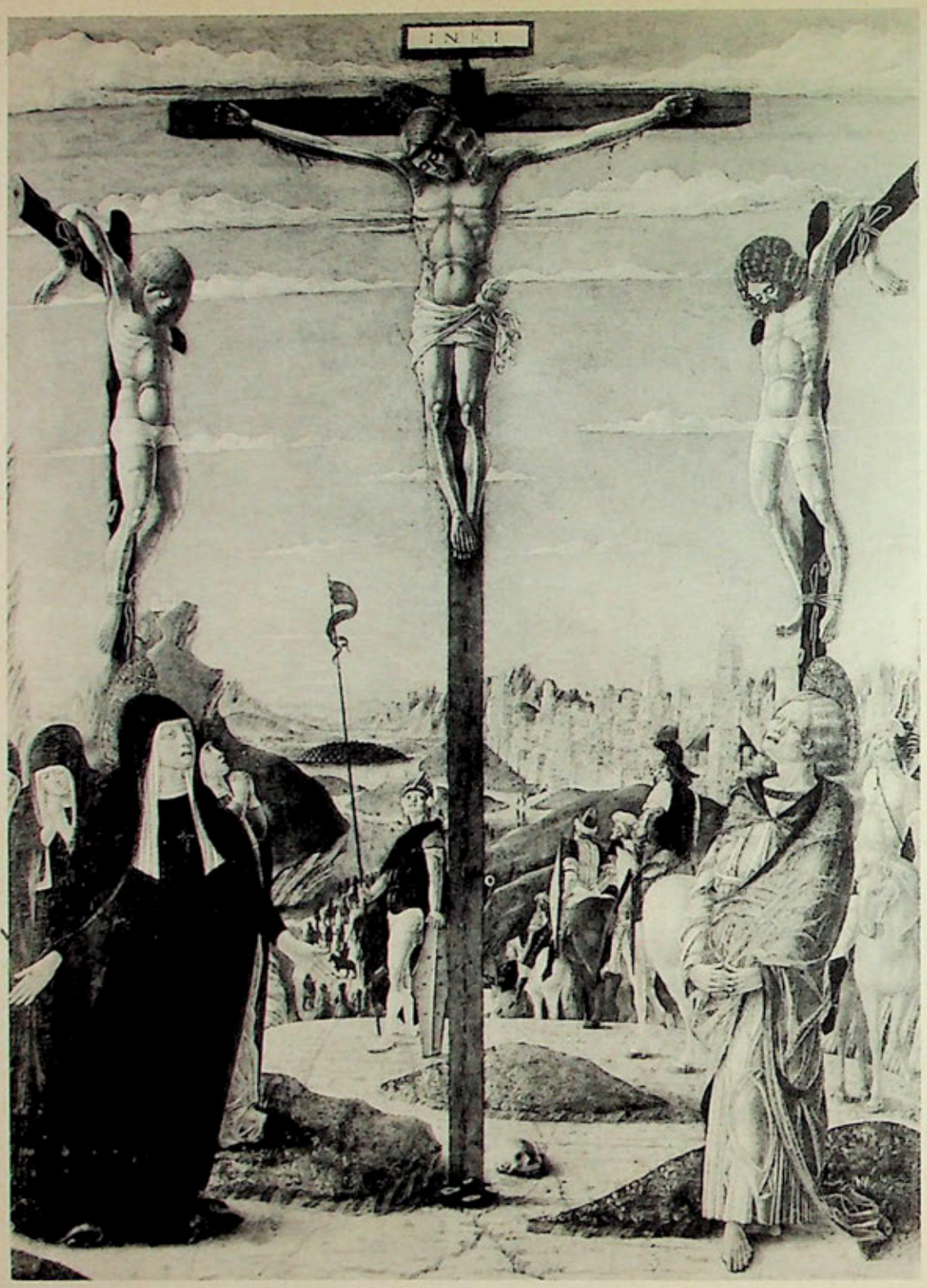
Page ci-contre, à droite

Francesco Squarcione: Saint Antoine. *Panneau de droite du polyptyque de Lazara. 103 × 30 cm. Musée de Padoue.*



chent pas à s'ouvrir à une nouvelle compréhension du monde; leur imitation de l'antiquité ou de Donatello demeure superficielle et résolument irréaliste. C'est précisément de cette ambiguïté que naît le charme, parfois grinçant, souvent d'une profonde résonance poétique, de leurs trouvailles.

L'exposition Mantegna évoquait opportunément — on aurait même souhaité une démonstration plus complète — ce fantasque milieu padouan, et d'abord Squarcione lui-même. Son *Polyptyque de Lazara* (1449-1452) mêle fort plaisamment des archaïsmes aux suggestions plus récentes de Filippo Lippi et d'Antonio Vivarini (voir page 31). Son disciple le plus proche, le dalmate Giorgio Cùlinovic', dit le Schiavone, suit son exemple, mais avec une toute autre subtilité: derrière les *Saints* du Dôme de Padoue, formidables de puissance sculpturale, se déroule un paysage délicat et familier. La composition obéit aux lois de la perspective florentine et ce n'est pas un des moindres paradoxes de ces surprenants artistes que de les voir parfois juxtaposer leurs inventions les plus bizarrement « gothiques » et les leçons de clarté de la renaissance toscane. Dans le *Polyptyque du Collège d'Espagne* (Bologne) de Marco Zoppo, la monumentalité des figures, animée pour-



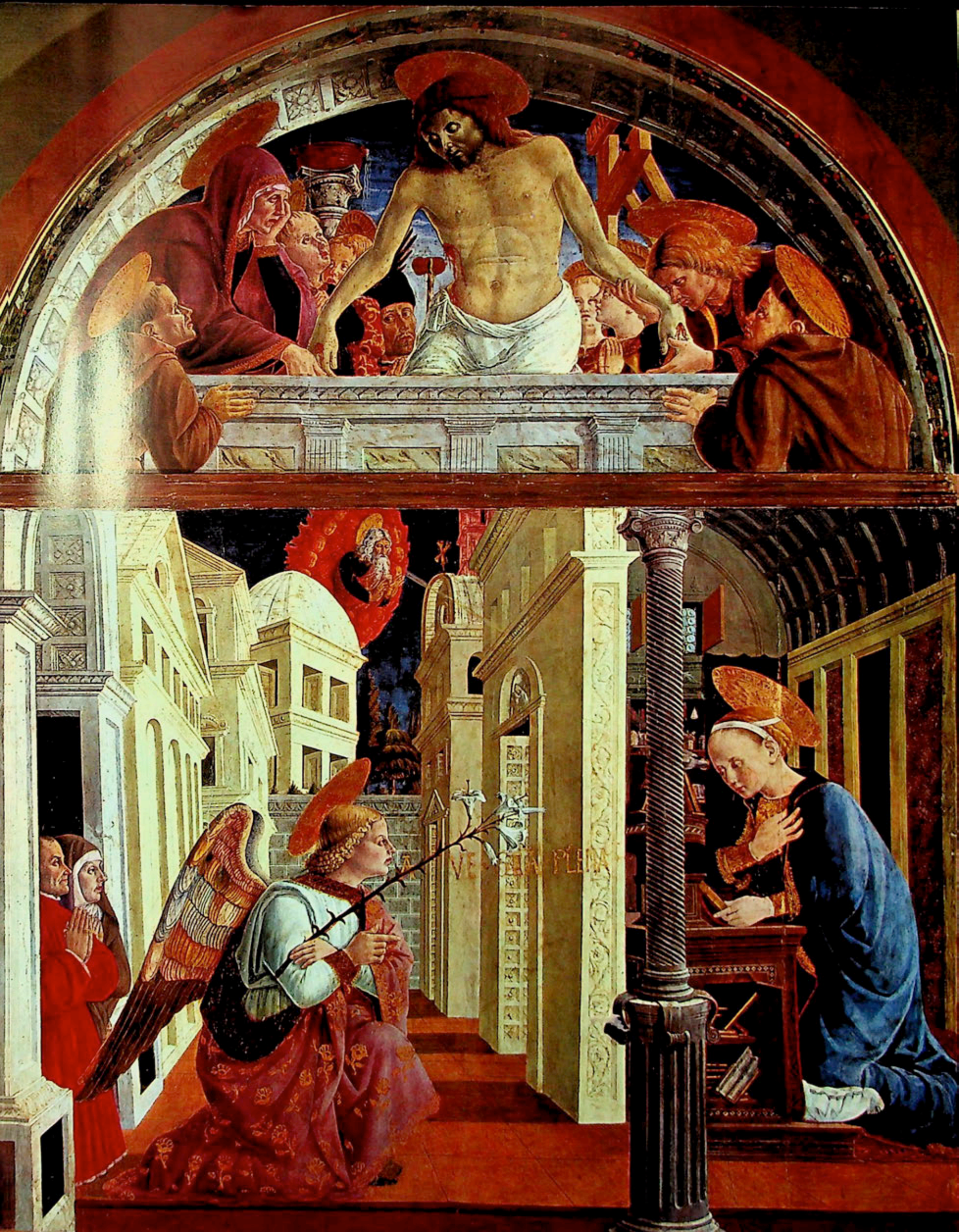
◄ *Niccolò d'Ancona:* Le Calvaire. *101×70 cm. Venise, Galerie de l'Académie.*

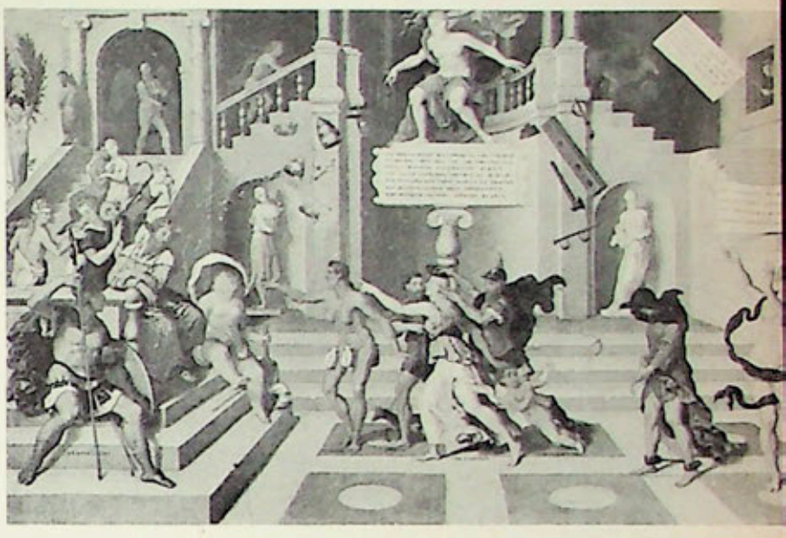
Girolamo di Giovanni: L'Annonciation. Le Christ au tombeau. *220×168 centimètres. Pinacothèque de Camerino.* ►

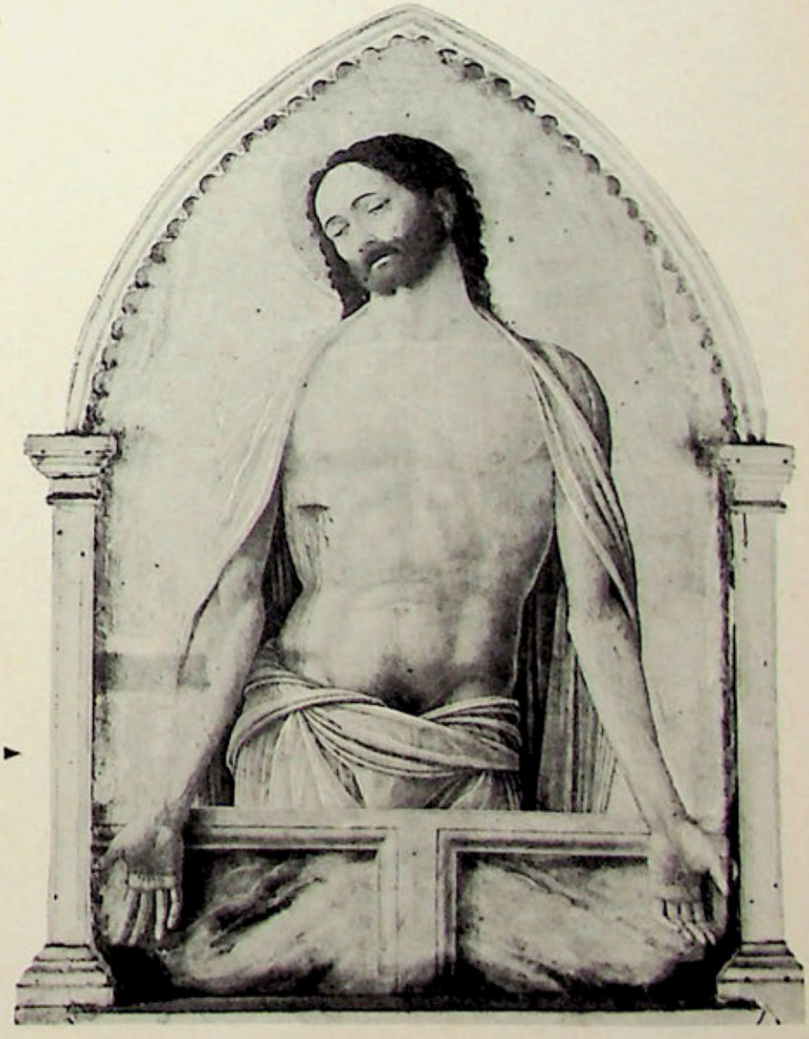
tant par la mobilité nerveuse de la ligne, semble rappeler Piero della Francesca lui-même, qu'évoque encore, autant que Domenico Veneziano, la transparente luminosité du chromatisme. Même influence chez Girolamo di Giovanni da Camerino, artiste admirable et trop peu connu. On voyait à Mantoue une fresque très partiellement sauvée du désastre des Eremitani, *Saint Christophe devant le Roi* (1450), que R. Longhi et F. Zeri lui restituent de préférence à Ansuino da Forli. Dans cette œuvre, le langage formel de Piero, que Girolamo fut l'un des tout premiers à entendre, est fort curieusement traduit en dialecte padouan. Le *Retable de Camerino* (présenté, lui, à Venise), son chef-d'œuvre exécuté sans doute vers 1455-60 après le séjour à Padoue (page ci-contre) montre une atmosphère cristalline, une dignité architecturale, apprises du peintre de Borgo San Sepolcro. Mais aussi des traits proprement padouans. Tension expressive, transposition minérale de la matière, jeu quasi «métaphysique» des perspectives, tout cela appartient bien à la «culture» squarcionesque et révèle des contacts précis avec Mantegna.

C'est que, dès 1450, Mantegna domine tous ses camarades. «J'ai fait de Mantegna un homme, j'en ferai autant pour toi», c'est par cette vantardise que Squarcione attirait ses futurs élèves en leur promettant la gloire. La chapelle Ovetari aux Eremitani, commencée avec Pizzolo en 1448 et terminée après 1454 (trois compositions complètes subsistent seules aujourd'hui, on le sait, de cet ensemble fondamental) devint vite un modèle inépuisable, comme peu après le grand Triptyque (1457-59) peint à Padoue pour San Zeno de Vérone (voir page 35). Le *Calvaire* de Niccolò d'Ancona (Académie de Venise) (voir page 32), exposé à Venise en raison des rapports postérieurs de son auteur avec Crivelli, rappelle ainsi celui peint par Mantegna à la prédelle du retable de Vérone (Louvre). Mais interprété avec une âpreté lugubre, une sauvagerie, puissamment originales. C'est une des inventions poétiques les plus saisissantes de cette «génération folle» (Longhi).

On sait aussi l'ascendant exercé par Mantegna sur ses beaux-frères Gentile et Giovanni Bellini, pendant leur jeunesse.







▲
Andrea Mantegna : Saint Jean Baptiste, Saint Grégoire, Saint Laurent et Saint Benoit. *Panneau de droite du triptyque de Saint Zénon. 220×115 cm. 1456-1459. Vérone, église Saint Zénon.*

Ci-dessus, à droite

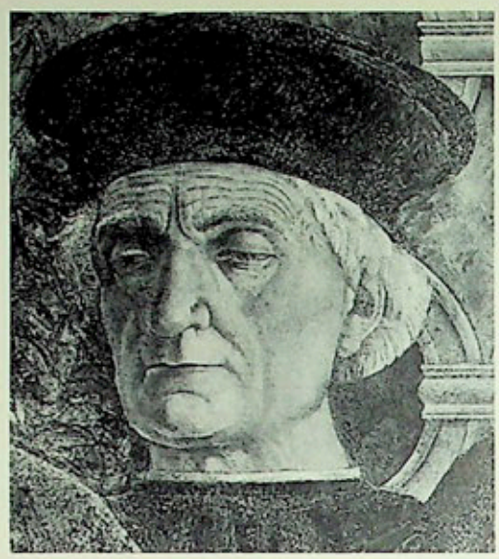
G.-B. Moroni : La Calomnie d'Apelle. *68×100 cm. Musée de Nîmes. Le thème est celui d'un tableau d'Apelle connu par une description de Lucien. A la fin du XVe siècle, le texte traduit par Alberti inspira bien des peintres, notamment Botticelli, et Mantegna lui-même, dont le British Museum conserve un dessin sur ce sujet. Le tableau de Moroni reproduit ici semble, d'autre part, être la réplique d'une composition perdue de Mantegna.*

Andrea Mantegna : Le Christ au tombeau. *Panneau central de la cimaise du polyptyque de Saint Luc. Milan, Brera. 1453-1454.* ►

◄ *Mantegna :* La Mort de la Vierge. *54×42 cm. Madrid, Musée du Prado. Le tableau était présenté à l'exposition de Mantoue sous le panneau d'une collection ferraraise* Le Christ portant au ciel l'âme de la Vierge, *qui en formait primitivement la partie supérieure. L'un des principaux intérêts de l'exposition a été de permettre ainsi la reconstitution temporaire d'ensembles dispersés.* La Mort de la Vierge *y trouvait d'autant mieux sa place que le peintre a donné pour cadre à la scène le paysage même de Mantoue et de ses lacs.*

Issu d'un milieu auquel un Tura, un Bartolommeo Vivarini, un Liberale da Verona, et nous le verrons, un Crivelli, doivent tant également, Mantegna y échappa-t-il en fin de compte? La question est mal posée. Car de toutes façons, il touche à des sommets jamais atteints par Schiavone, Zoppo, ni Crivelli. Mais si l'on admet sa supériorité technique, sa puissance graphique, sa science incomparable de la perspective et de la construction spatiale, sa curiosité universelle et tant d'inventions géniales, on reconnaîtra que sa vision n'est pas essentiellement différente de la leur. Ou, si l'on veut, qu'il est plus proche des Ferrarais que d'Antonello ou du Bellini postérieur à 1480. Il y a toujours eu équivoque sur son adoption fougueuse, voire maniaque et un peu dogmatique, de l'Antiquité retrouvée. La Renaissance n'est pas seulement un répertoire de formes grecques ou romaines plus ou moins interprétées, mais un nouveau système de représentation. Or Mantegna s'arrête au premier stade, il reste au fond profondément gothique, passionné, romantique.

(Suite en page 92.)



Mantegna : Fresque de la Chambre des ► Epoux. *Détail. Mantoue, Palais Ducal.*

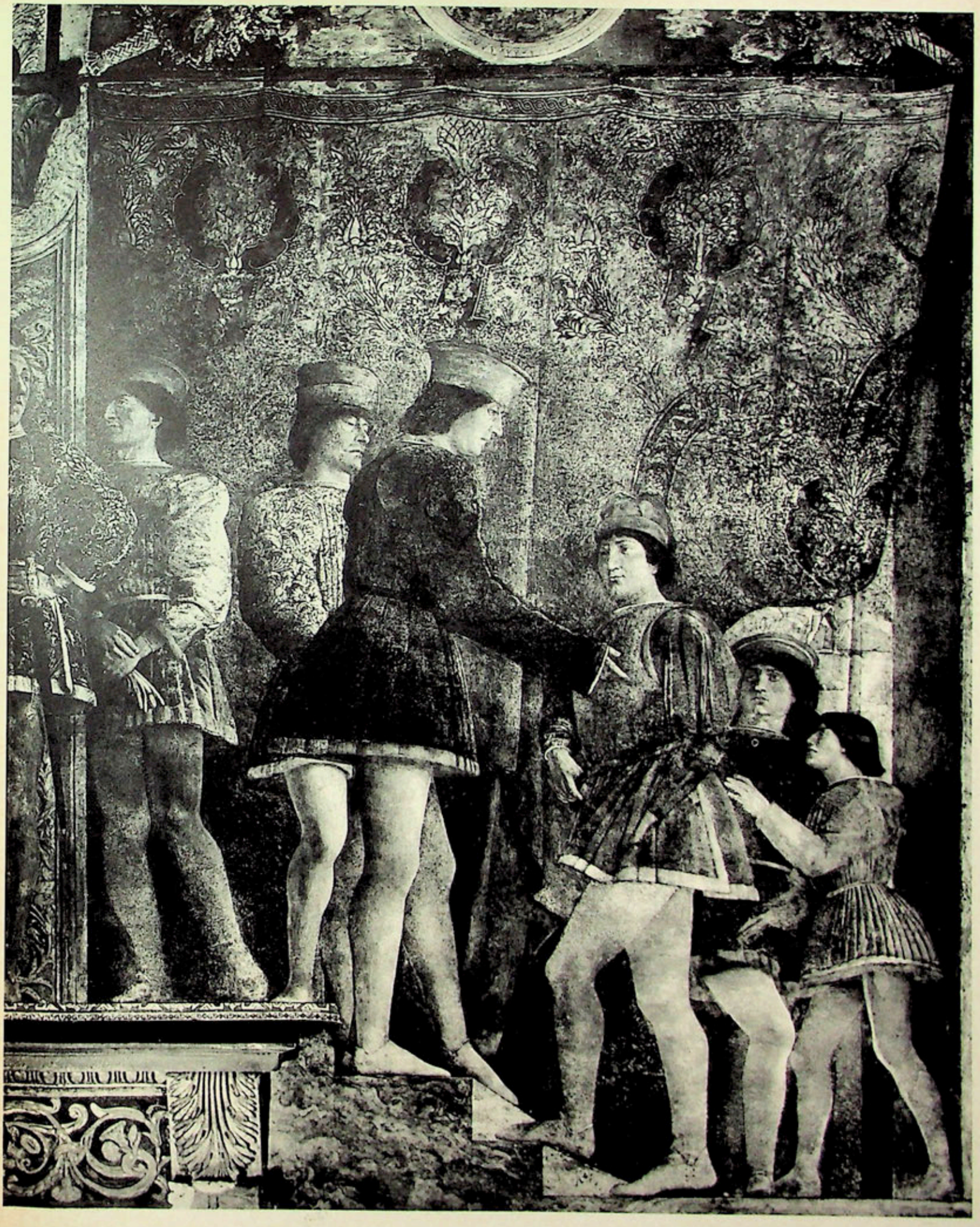
▲

Mantegna : Vierge à l'Enfant endormi. *42 × 32 cm. Musée de Berlin.*

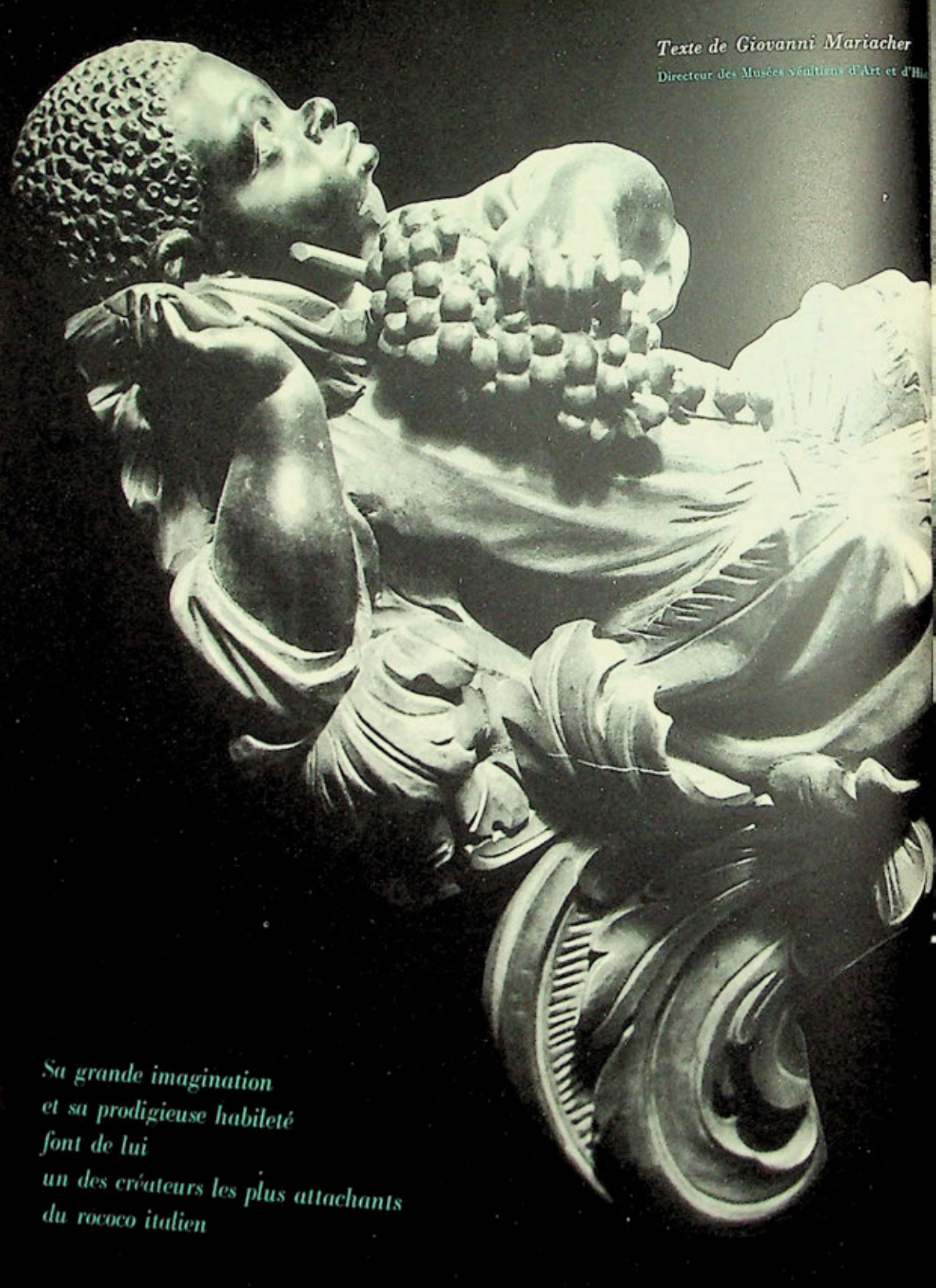
Plus haut, à droite

Andrea Mantegna : Fresque décorant la Chambre des Epoux. *Détail. Palais Ducal de Mantoue, Castello di San Giorgio.*

Andrea Mantegna : Minerve chassant les Vices du jardin ► des Vertus. *Détail. Paris, Musée du Louvre. L'exposition a été l'occasion du retour au Palais Ducal des tableaux peints par Mantegna pour le Studiolo d'Isabelle d'Este :* Le Parnasse, *et* Minerve chassant les Vices du jardin des Vertus, *conservés aujourd'hui au Louvre, qui possède également les trois tableaux peints pour le même décor par Lorenzo Costa et le Pérugin.*

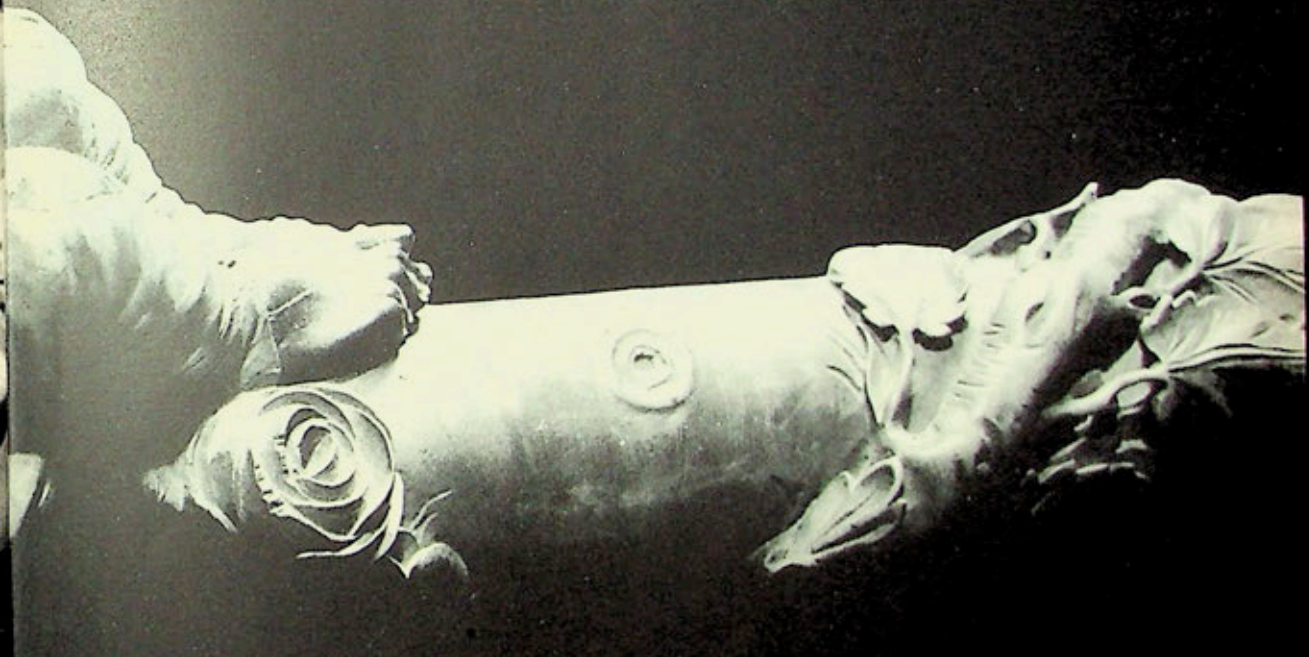


Texte de Giovanni Mariacher
Directeur des Musées vénitiens d'Art et d'Hi



Sa grande imagination
et sa prodigieuse habileté
font de lui
un des créateurs les plus attachants
du rococo italien

Porté aux nues par ses contemporains, accablé au début du XIXe siècle par les critiques féroces des auteurs académiques, Andrea Brustolon connaît une nouvelle faveur. Ce revirement ne s'explique pas uniquement par les fluctuations de la mode : Brustolon bénéficie de la revalorisation que



connaît aujourd'hui l'art baroque dans son ensemble. Quels que soient, au reste, les tendances et le goût d'une époque, les dons étonnants du sculpteur, son inépuisable imagination, sa technique prodigieuse ne peuvent être mis en doute. Les plus rigides censeurs du XIXe siècle eux-mêmes sont parfois...

BRUSTOLON

Pages 38-39

Détail d'un accotoir de fauteuil faisant partie du mobilier exécuté pour Pietro Venier. Toutes les photographies illustrant cet article, sauf celle de la page 43, représentent des détails de meubles ou des sculptures décoratives appartenant à cet ensemble, le plus important et le plus typique de ceux que le sculpteur réalisa à Venise. Il est conservé à la Ca' Rezzonico.

des peintres, comme Marco et Sebastiano Ricci, mais surtout des sculpteurs et des graveurs. Il avait probablement une quinzaine d'années lorsqu'il y vint à son tour, et commença à apprendre son métier dans l'atelier de Filippo Parodi. C'était l'un des maîtres de la sculpture baroque et le meilleur représentant du courant berninesque dans l'Italie septentrionale, tant à Gênes sa

statue équestre de Marc-Aurèle. De cette première période date aussi une petite *Madeleine*, sculptée dans le buis, où s'affirme trop clairement le souvenir de la Sainte Thérèse pâmée du Bernin: l'œuvre entière de Brustolon sera animée par cette exubérance et cette verve. Son attachement au Bernin est en outre précisément attestée par de nombreuses notations, dans l'important

Figure de nègre supportant le bras d'un fauteuil.

L'Hiver. Détail de l'un des porte-vases symbolisant les Saisons.

...revenus sur leur sévérité première: l'austère Cicognara, critique et historiographe du Baroque, fut le premier à tempérer son jugement après avoir usé envers notre artiste d'expressions assez dures. Lorsqu'il reprit, après quelques années, sa monumentale « Histoire de la Sculpture Baroque », il sut reconnaître et louer « la vigueur expressive de sa pensée », « l'élégance et la souplesse étonnante » qu'il déployait dans le travail du bois. De même Pietro Selvatico trouve des termes pertinents pour définir l'art de Brustolon: « Sans être exempt du maniérisme de son temps, il cherchait plus que ses extravagants contemporains, à imiter la nature et à garder une juste mesure. »

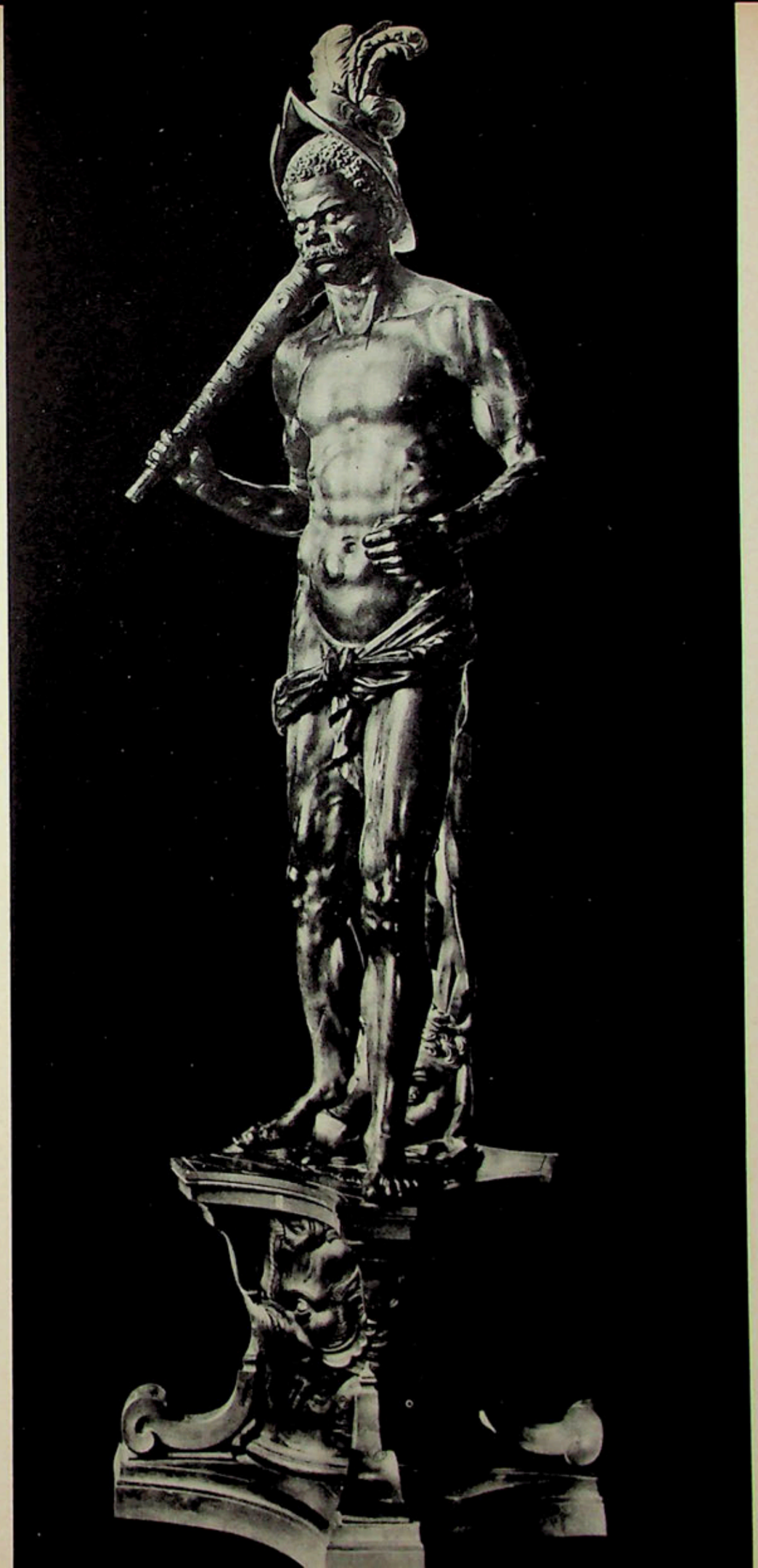
Bien qu'il appartienne en fait à l'art vénitien, Brustolon est d'origine montagnarde. Il vit le jour à Belluno, où naquirent, au XVIIIe siècle, bien des artistes établis par la suite à Venise, patrie, qu'à Venise où il laissa une œuvre importante. Mais ce n'est pas seulement par cette influence indirecte que le jeune artiste put assimiler le langage du baroque. Il fit le voyage de Rome où il connut les meilleures œuvres du Bernin, celles de ses élèves, et celles de tant d'autres maîtres qu'abritait alors la cité pontificale: peut-être y rencontra-t-il également le flamand Duquesnoy et son élève Juste Le Court, qui par la suite devait à son tour émigrer à Venise. Il est aisé de déceler des souvenirs de ce séjour romain dans les œuvres de jeunesse de Brustolon et, d'une manière générale, dans toute sa production où s'affirment rapidement l'imagination et la liberté d'une inspiration sincèrement baroque. Les historiens ont pensé reconnaître les premières recherches, encore hésitantes, du jeune sculpteur dans une statuette de bois qui est une interprétation libre de la recueil conservé au Musée de Belluno.

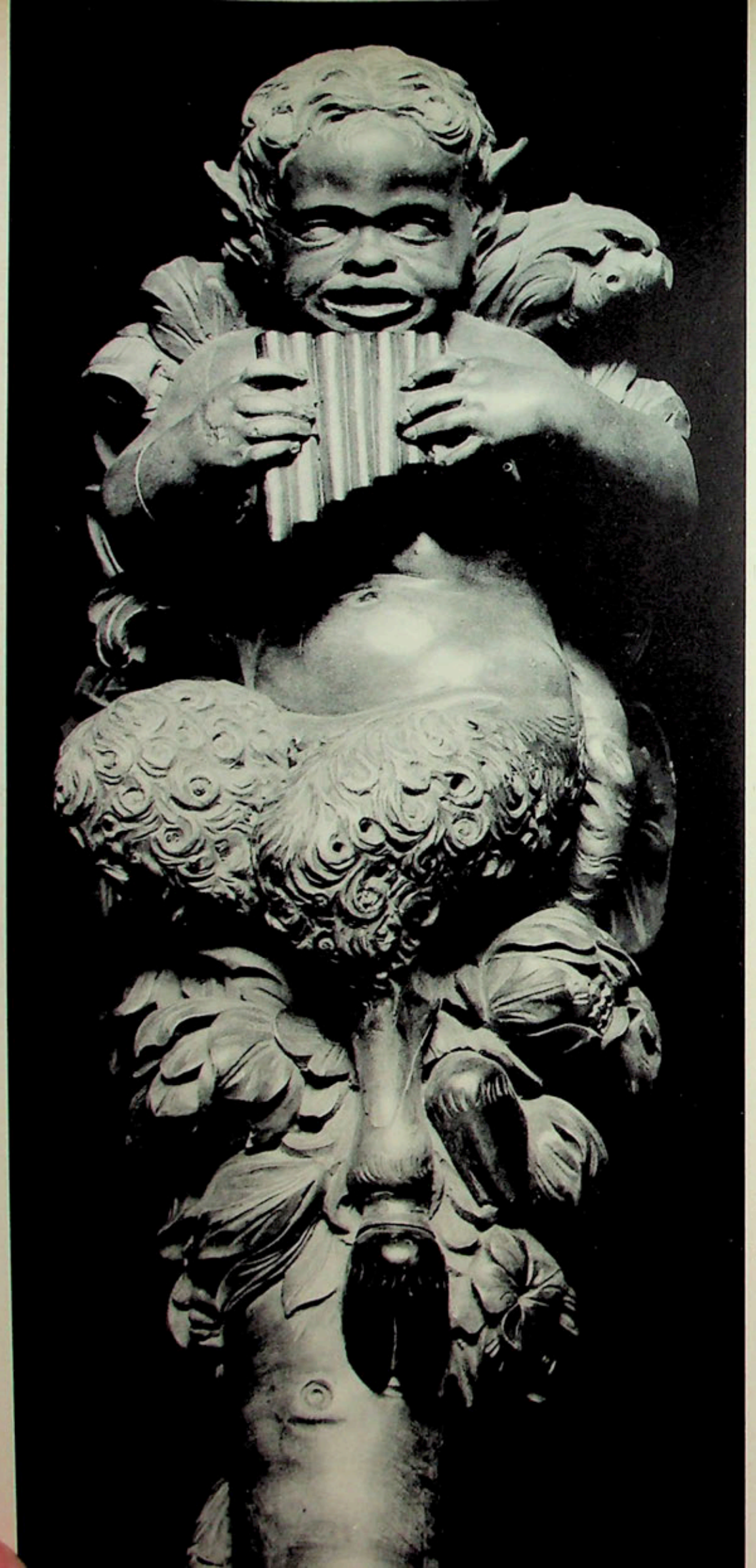
A son retour de Rome, Andrea Brustolon s'arrête à Venise où il se fixe pour un temps. Sa renommée grandit et déjà les commandes des riches amateurs se multiplient. Certaines des plus belles œuvres qu'il exécuta pour des particuliers datent de cette époque. Au premier rang d'entre elles, il faut placer la plus importante, la plus étonnante aussi, le mobilier que Pietro Venier lui fit exécuter pour son superbe palais de San Vio. C'est un ensemble impressionnant, qui ne comporte pas moins de 40 pièces: fauteuils monumentaux, grandes figures de guerriers maures vêtus d'une courte draperie et coiffés de casques empanachés, qui devaient monter la garde au pied de l'escalier d'honneur, étonnants « porte-vases » destinés à mettre en valeur les superbes collections de céramique chinoise du riche patricien.

Photographies de Claude Michaelides.

Guerrier maure. Sculpture décorative.

Avec une verve inépuisable, Brustolon adapte à des fonctions pratiques les formes les plus diverses: ce sont tantôt des atlantes herculéens, et tantôt des esclaves noirs enchaînés, sur des bases faites de dragons fantastiques, tantôt d'élégants corps de femme et tantôt des vieillards aux traits burinés, évoquant tour à tour, avec une remarquable force expressive, *Les Eléments* ou *Les Saisons*. Le Feu est symbolisé par un Vulcain barbu et musclé, un putto près de lui; une petite salamandre surgit dans les flammes qui le lèchent. L'Air et l'Eau sont des jeunes filles parées de guirlandes. Apollon devant son char guidé par Cupidon personnifie la Lumière. Un jeune Bacchus et un putto réjoui semblent danser parmi les pampres et les grappes de l'Automne. L'Hiver est représenté par un vieillard qui se chauffe les mains aux braises d'une cassolette. Près de lui, un hibou est perché sur les branches d'un arbre mort, tandis qu'une marmotte se faufile à ses pieds. Chacune de ces allégories présentent ainsi des allusions inattendues, des détails savoureux ou délicats, traités avec une merveilleuse habileté. Brustolon a sculpté également deux autres groupes destinés aussi à supporter des vases, mais dont la signification allégorique est plus obscure: ce sont des putti et des petits satyres juchés en pyramide sur le dos de monstres étranges. A la création de cet univers surprenant, Brustolon apportait un soin dont témoignent non seulement ses notes, esquisses et croquis, mais aussi les ébauches modelées dans la glaise, qui représentent la première idée plastique des puissantes sculptures. Le Musée de Belluno conserve des dessins pour *Les Saisons*, et aussi pour les figures féminines en cariatides et pour l'Hercule du groupe central, la pièce maîtresse de cet ensemble, véritable chef-d'œuvre d'invention et d'habileté. Le dessin montre quelle était au départ l'intention du sculpteur, transposée ensuite dans l'ébène et le buis. Hercule agenouillé près des corps horribles de Cerbère et de l'hydre aux sept têtes soutient de sa massue un énorme plateau qui semble taillé dans le rocher. Au-dessus, trois nègres enchaînés et deux vieillards barbus, représentant peut-être des fleuves, portent les vases précieux entre leurs bras ouverts. C'est le triomphe de l'art baroque. Ce foisonnement de monstres, d'animaux, de cariatides et de putti fait oublier la fonction première du meuble lui-même. Les croquis de Brustolon montrent qu'il avait réalisé, ou du moins projeté, d'autres tables soutenues ainsi par des monstres ou des faunes entourés de volutes et de guirlandes. Mais le grand porte-vases de Pietro Venier n'en reste





pas moins la plus étourdissante invention conçue par les créateurs de meubles de l'époque. C'est pour cette raison sans doute qu'il est le seul de la série à porter sur un cartouche sculpté le nom de l'auteur et celui de son illustre client, Pietro Venier. On ne peut, en vérité, parler ici de « meuble », mais bien d'une sculpture, presque d'un monument, d'un complexe analogue à ceux que le Bernin concevait pour ses fontaines. Nous sommes encore au cœur du XVIIe siècle, et il est surprenant qu'une telle exubérance ait trouvé grâce aux yeux de l'intransigeant Selvatico. Plein de réserve d'abord, il finit par admettre l'art de Brustolon « plus pour la richesse de ses inventions délirantes que comme créateur d'œuvres d'art bien faites pour plaire aux amateurs du rococo corrompu ».

Le mobilier Venier comprenait, outre les vases, un nombre important de fauteuils. Pour eux aussi le terme de « meuble » est impropre. Car tous les éléments de bois qui en constituent l'ossature, — bras, pieds, traverses, — deviennent autant d'œuvres plastiques. Les bras, en forme de branches feuillues sont soutenues par des nègres et supportent des putti allongés ou endormis contre les dossiers. Là encore les bois employés sont l'ébène — pour les nègres — et le buis, tandis que les sièges sont tendus de tapisseries à paysages, personnages et motifs fleuris. Ce détail est intéressant car il semble indiquer une influence française, sinon une provenance directe, et le fait pourrait contribuer à expliquer la fantaisie du goût vénitien si proche déjà du rococo international.

Pendant les années qu'il passa à Venise, Brustolon fut encore chargé d'exécuter des meubles du même genre pour d'autres familles vénitiennes. La Ca'Rezzonico conserve notamment une série de huit sièges en buis sculptés pour les Correr, qui sont plus fins et élégants que la série Venier. On y retrouve, avec moins d'exubérance, des personnages adoptant les attitudes les plus variées pour soutenir les accotoirs ou en garnir l'attache. Ce sont, pour la plupart, des silhouettes féminines, les unes drapées, les autres nues, modelées avec une délicatesse qui évoque la terre glaise plus que le bois. Un autre ensemble de fauteuils somptueux, peut-être un peu plus tardif, fut commandé à Brustolon par la famille Pisani. Chaque pièce — il y en a douze — symbolise un des mois de l'année. Restés jusqu'à ces dernières années à la Villa Pisani de Stra, ils sont aujourd'hui à Rome, au Palais du Quirinal. Ajoutons que le Musée national de Varsovie conserve des sièges qui viennent certainement

Satyre jouant de la flûte de Pan. Détail d'un accotoir.

de l'atelier de Brustolon. Nous en ignorons l'origine, mais il est probable qu'ils étaient destinés à quelque palais vénitien.

Durant son séjour sur la lagune, Brustolon travailla également pour les églises: il sculpta notamment pour la sacristie de l'église des Frari, un baldaquin doré avec deux anges portant des lampes, assez semblables à ceux qu'il exécuta pour l'église San Stefano de Belluno, bien que ces derniers soient d'une inspiration moins baroque que les Vénitiens. Un dessin du recueil de Belluno conserve le projet de Brustolon pour ces anges. Il permet en outre d'apprécier, en lui-même, l'art de Brustolon dessinateur, la précision du trait, la vivacité de la touche, la qualité picturale du clair-obscur et des vibrations lumineuses créées par les rehauts à la plume sur l'aquarelle. Au reste, Brustolon, selon ses biographes, aurait été peintre en même temps que sculpteur: et ce témoignage semble très vraisemblable, bien qu'on ne puisse lui attribuer aucune peinture avec certitude.

Après l'activité vénitienne de Brustolon, qui se prolongea durant une vingtaine d'année, il faut évoquer les travaux qu'il réalisa ensuite dans sa patrie, jusqu'à sa mort, en 1732.

Ce sont pour la plupart des commandes pour les églises et les chapelles de la région de Belluno. Mais avant d'en aborder l'étude, il nous faut rappeler la série des six statues de bois, presque grandeur nature, sur des piédestaux richement sculptés, que Brustolon exécuta en 1727, pour une famille patricienne de Belluno, les Piloni. Ils sont aujourd'hui à Florence, au cloître de San Salvi. Leur filiation par rapport aux figures du mobilier Venier est évidente. Mais il est clair aussi qu'ils sont plus tardifs, et que le frémissement baroque y cède la place à une saveur presque classique. Il suffit de regarder l'allégorie du Péché (« Tizio »), impressionnante dans chacun des détails symboliques entourant la figure puissante du vieillard — l'aiglon, les flammes, la chaîne, les serpents qui se tordent à ses pieds — puis les figures, tout aussi curieuses, de Mercure, de Saturne, de la Justice avec sa balance, de la Grâce, représentée dans une attitude de pieux recueillement. Ces dernières œuvres trahissent à vrai dire, une certaine lassitude. Brustolon, à cette époque, est certainement plus brillant, plus à son aise, dans la réalisation des grands autels polychromes. Sous l'influence des pays du Nord, de l'Allemagne en particulier, le goût de ces vastes ensembles peints et dorés, chargés de sculptures et de statues, s'était développé dans le Haut-Adige, le Tyrol, et la région même de Belluno. Brustolon ne faisait en somme que suivre une

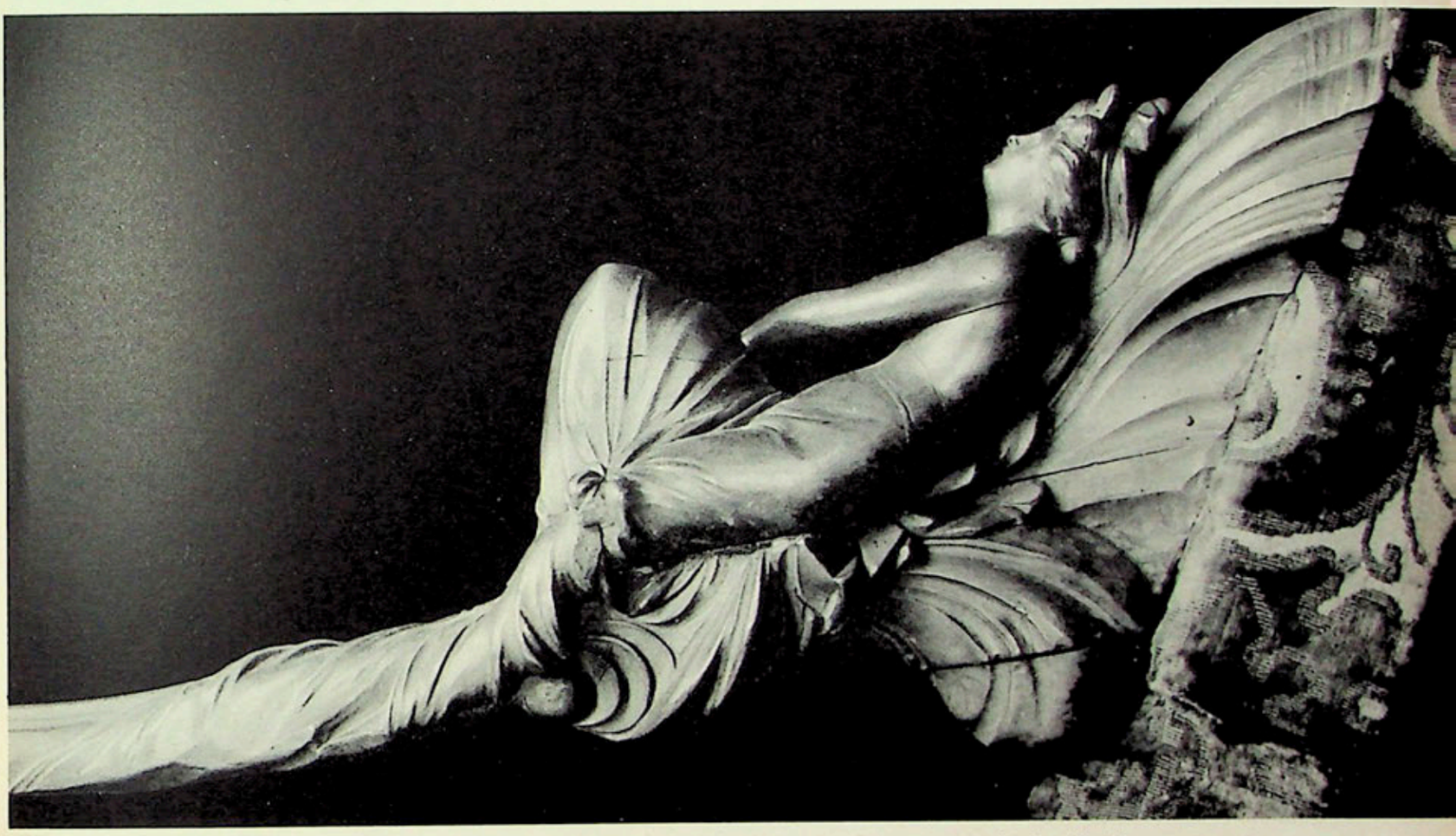
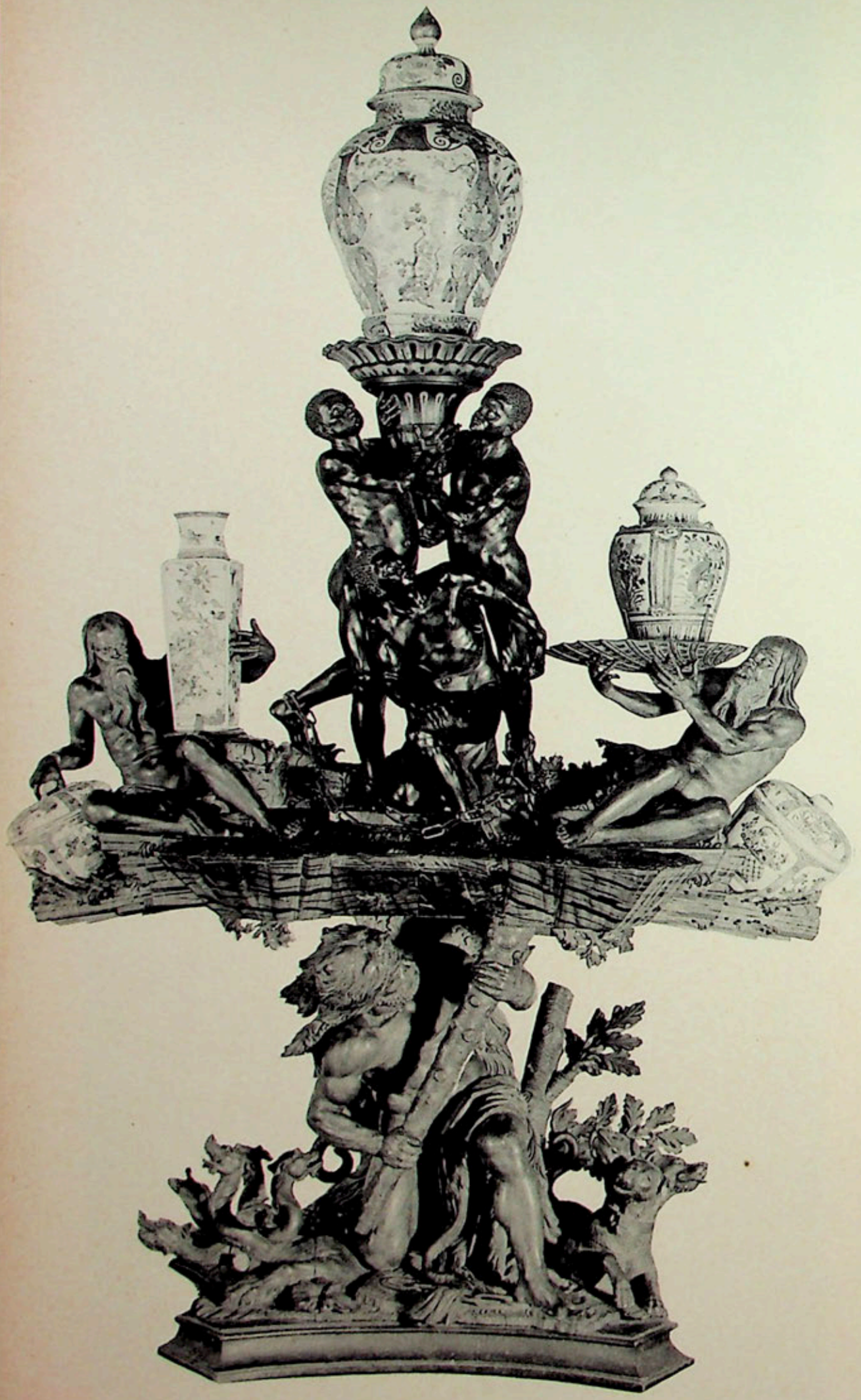


Figure féminine décorant l'accotoir de l'un des huits fauteuils exécutés pour la famille Correr.

Fauteuil faisant partie du mobilier Venier.



Le grand porte-vases et les porcelaines de Chine pour lesquelles il a été conçu. Page ci-contre: un détail du porte-vases.

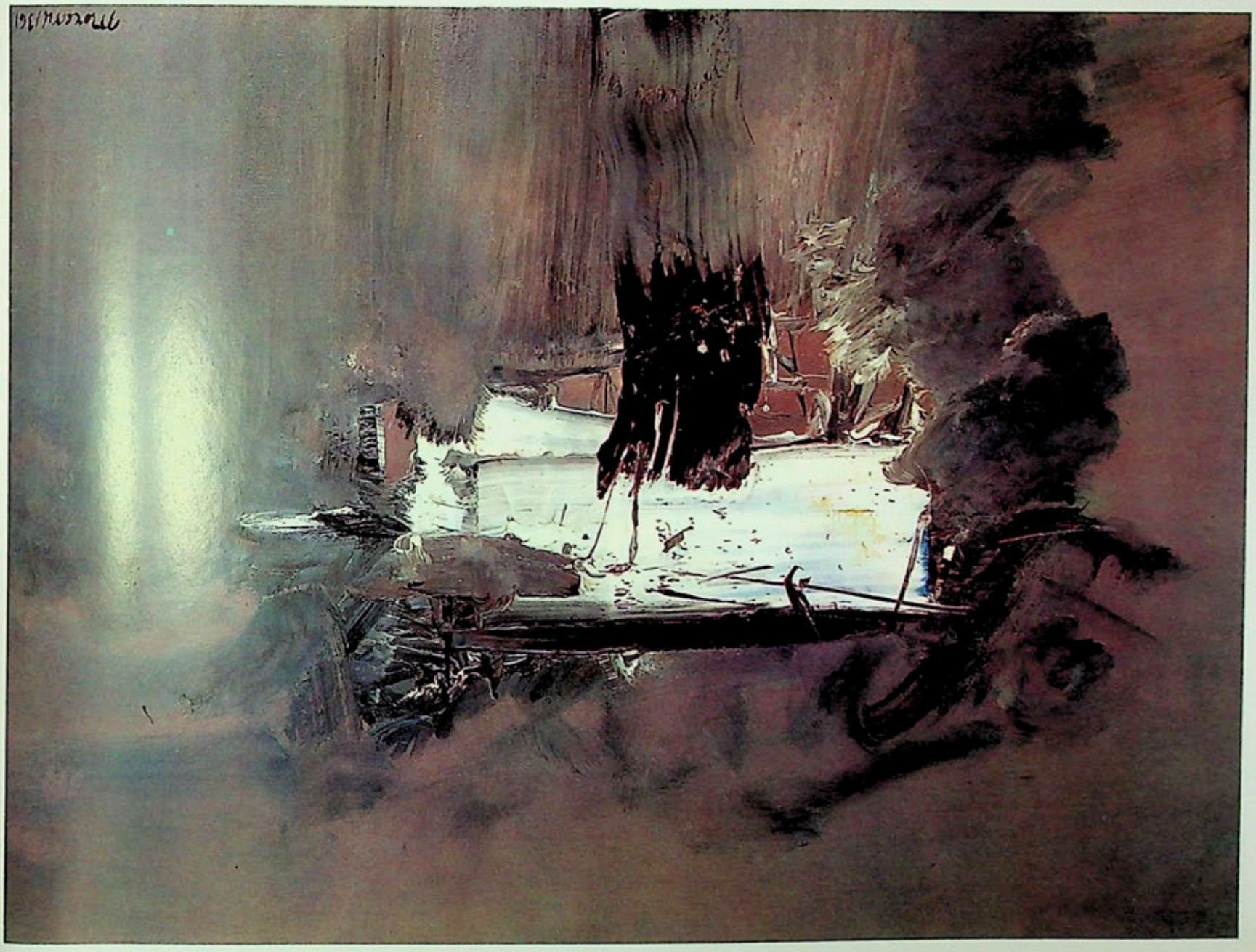
tradition. Mais il lui donna une ampleur nouvelle, et sut créer dans ce domaine de véritables chefs-d'œuvres. Parmi ceux-ci, le plus remarquable est sans doute le tabernacle et l'autel de la cathédrale de Cortina d'Ampezzo, exécuté vers 1724: c'est une invasion impétueuse de putti, d'anges, et de figures allégoriques, une débauche de festons et de volutes. L'autel est complété par des niches avec des statues de saints et de puissantes colonnes torses, entièrement dorées, sur lesquelles courent des feuilles de vignes et des grappes de raisins.

Rappelons aussi l'autel de l'église de Zoldo, près de Belluno, dit *L'Autel des Ames*, œuvre de jeunesse par rapport à celui de Cortina, ou le tabernacle de l'église de Lorette à Belluno, et enfin l'autel dédié à la Vierge des Douleurs, dans la petite église de Dosoledo, près de Comelico. Brustolon y montre moins de conviction, moins de vivacité, que dans ses sculptures profanes. Les grands reliefs représentant *La Crucifixion* et *La Mort de Saint François Xavier* dans l'église St-Pierre de Belluno sont froids et académiques. Mais il faut mettre à part les petits crucifix de bois ou d'ivoire, que Brustolon taillait avec une grande élégance et où il exprimait une inspiration religieuse sincère.

La gloire du sculpteur reste pourtant liée à ses prodigieuses réalisations comme créateur de meubles, de cadres et de miroirs (le Musée Poldi Pezzoli de Milan en possède un superbe exemplaire) et aussi de petits objets, comme les manches de couvert dont le Musée Correr expose une curieuse série. Mais il faut établir une discrimination attentive entre les œuvres de Brustolon et celles de ses élèves, ou surtout de ses imitateurs, qui apparurent déjà à son époque et se multiplièrent plus encore durant les années suivantes. Ces artistes se plurent à reprendre les thèmes à succès: figures de Maures portant des vases, tables à cariatides, chaises et fauteuils qu'on rencontre souvent aujourd'hui chez les antiquaires. Mais la qualité est loin d'être la même. L'invention a quitté les hautes sphères où se mouvait l'inspiration du maître et reste dans le domaine de l'artisanat le plus simple et le plus banal.

Si vous voulez en savoir davantage

La seule monographie sur Brustolon, aujourd'hui à peu près introuvable est celle de Biasuz et Lacchin éditée à Venise en 1928. Mais vous pouvez consulter le catalogue de la Ca'Rezzonico, établi par G. Lorenzetti (Venise, 1960) et l'ouvrage de G. Morazzoni « Il Mobile veneziano del '700 » (Milan, 1958).



Mattia Moreni : « Immagine bianca ». 1961. 114 x 146 cm.

Chlghine.

Carmassi.

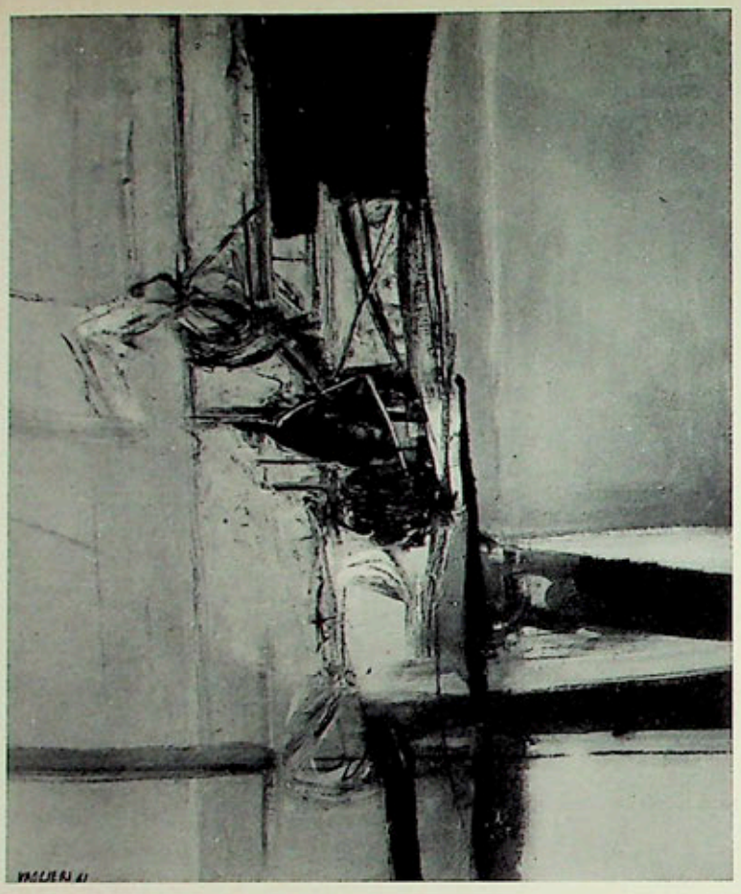
aspects de l'art d'aujourd'hui en Italie

Texte de Franco Russoli
Conservateur au Musée Brera

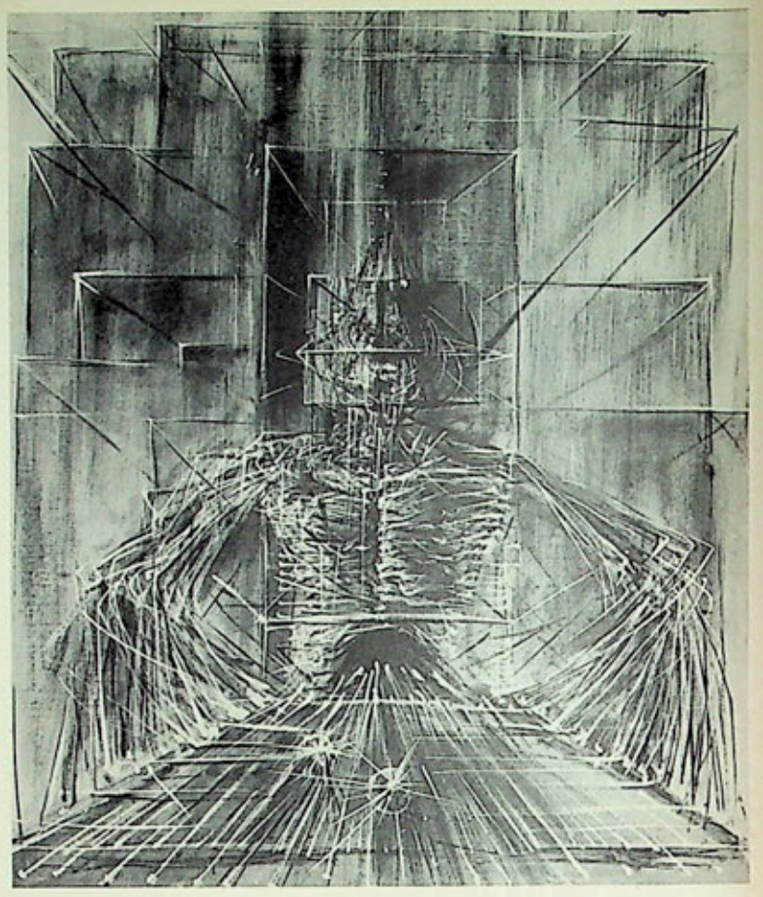
Luigi Piciotti:
« Struttura No 7. » Tempera.
70 x 49 cm.

Giuseppe Ajmone:
« Fiori ». Huile. 1961.
116 x 89 cm.

Gianfranco Fasce:
« Lamiera ». Huile. 1958.
81 x 65 cm.



Tino Vaglieri:
« Fatto ». Huile. 1961.
118 x 100 cm.

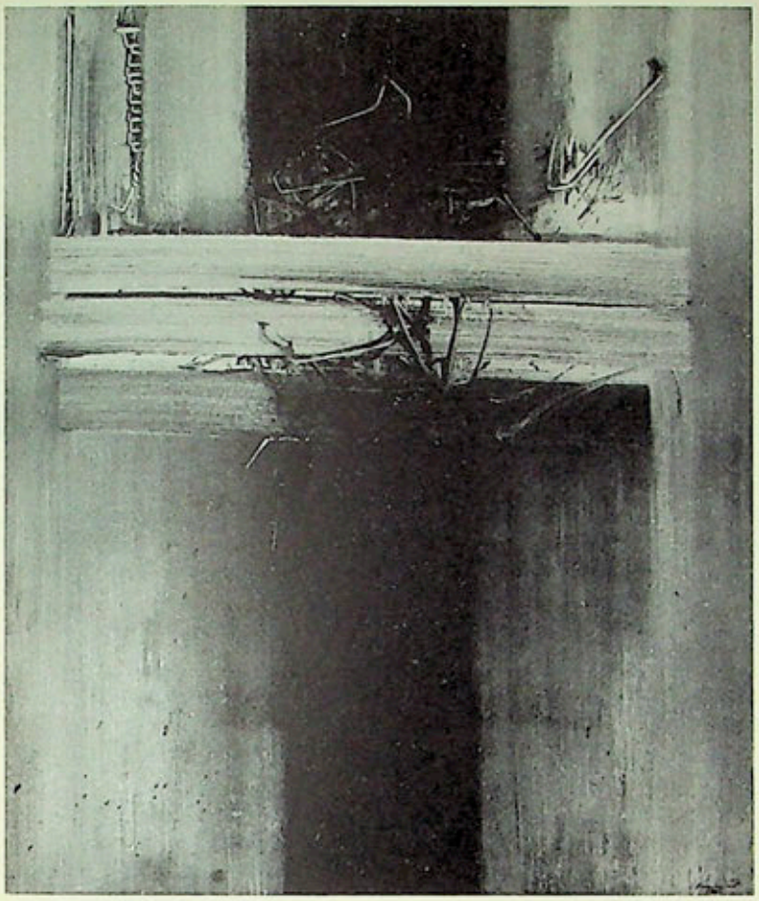


Cesare Peverelli:
« Maintenant nous jouons avec IV. » 1958.
100 x 81 cm.

Ces dernières années, des tendances intéressantes se sont manifestées dans l'art italien: révision, autocritique, évolution sur le plan idéal et formel vers des positions contraires et convergentes à la fois. Je m'explique: on a vu sortir de leurs retranchements et s'avancer sur un terrain d'entente — quoique pour des motifs divers — des artistes qui semblaient obstinément barricadés dans les bastions de l'abstraction, du réalisme social, de l'informel et du néo-dadaïsme. Peut-être a-t-on ressenti finalement le besoin d'un art fondé sur l'expression claire d'idées et de sentiments dégagés de la soumission aveugle aux mots d'ordre des chapelles ou de l'ambiguïté allusive de l'intimisme. Dans le camp des critiques aussi, cette « marche d'approche » s'accomplit sans jamais exclure, heureusement, la controverse et nous espérons qu'elle ne s'en tiendra pas à une neutralité bienveillante qui ne résoudrait rien. Actuellement, il semble qu'artistes et critiques — et, derrière eux, collectionneurs et marchands — souhaitent sincèrement sortir de l'immobilisme des formules et des préférences *a priori*, entretenu par le boom économique du marché artistique, particulièrement remarquable cette année en Italie. De nouveau se réunissent les colloques, se rouvrent les discussions; on voit des rapprochements circonspects et non exempts de méfiance, mais en somme plusieurs partis s'essayent à un bilan objectif. Tel qui, autrefois, se montrait partisan irréductible d'un langage réaliste et de la représentation formelle semble aujourd'hui accueillir les arguments en faveur de la validité d'un art qui s'exprime au moyen de formes étrangères aux apparences de la nature. Tel qui, à grands renforts d'images et de signes autonomes, lyriques et expressionnistes, sans cesse renouvelés, sondait la réalité « autre » du monde social et individuel, semble aujourd'hui rendre hommage à la teneur poétique des choses quotidiennes. Pour être optimistes, nous dirions que l'on cherche de plus en plus à abandonner tant les programmes démagogiques que les « avant-gardes » à la mode. Bien entendu, il résulte aussi de tout cela des égarements et des accommodements équivoques, des œuvres qui mêlent, plus ou moins habilement, l'évocation de la réalité aux formules internationales de l'abstrait et de l'informel. Ce sont là des phénomènes habituels d'adaptation à l'atmosphère du moment, mais ce sont parfois aussi des symptômes de la prise de conscience laborieuse d'une vérité complexe et contradictoire. La lutte entre le style « symbolique » et le style « narratif » connaît ces tergiversations, ces pactes tortueux et intéressés: mais il faut de ces maux pour parvenir à une situation générale libérée du parasitisme des modes. Au cours de cette crise bénéfique, les vraies valeurs poétiques trouveront moyen de s'affirmer avec force; seules résisteront les positions effectivement fondées sur une vision originale de l'univers et de l'homme d'aujourd'hui. Nous devons pour une bonne part ce processus d'épuration aux recherches de quelques artistes sur les sources expressionnistes et surréalistes, et sur la portée d'un réalisme qui ne soit pas la manifestation d'un académisme réactionnaire. La connaissance toujours plus approfondie des témoins fondamentaux de l'art de notre siècle et des grands courants qui déterminèrent le langage plastique actuel, a permis aux artistes italiens de faire fructifier les meilleurs germes de la tradition dans des œuvres pleinement originales.

Ces considérations générales s'appliquent aux artistes dits de la « generazione di mezzo »: c'est à eux que revient le mérite de l'ouverture actuelle; elles valent aussi pour les plus jeunes qui ont commencé leur travail à une époque difficile, où tous les chemins paraissaient libres et les conviaient à une exploration sans but précis, aventureuse.

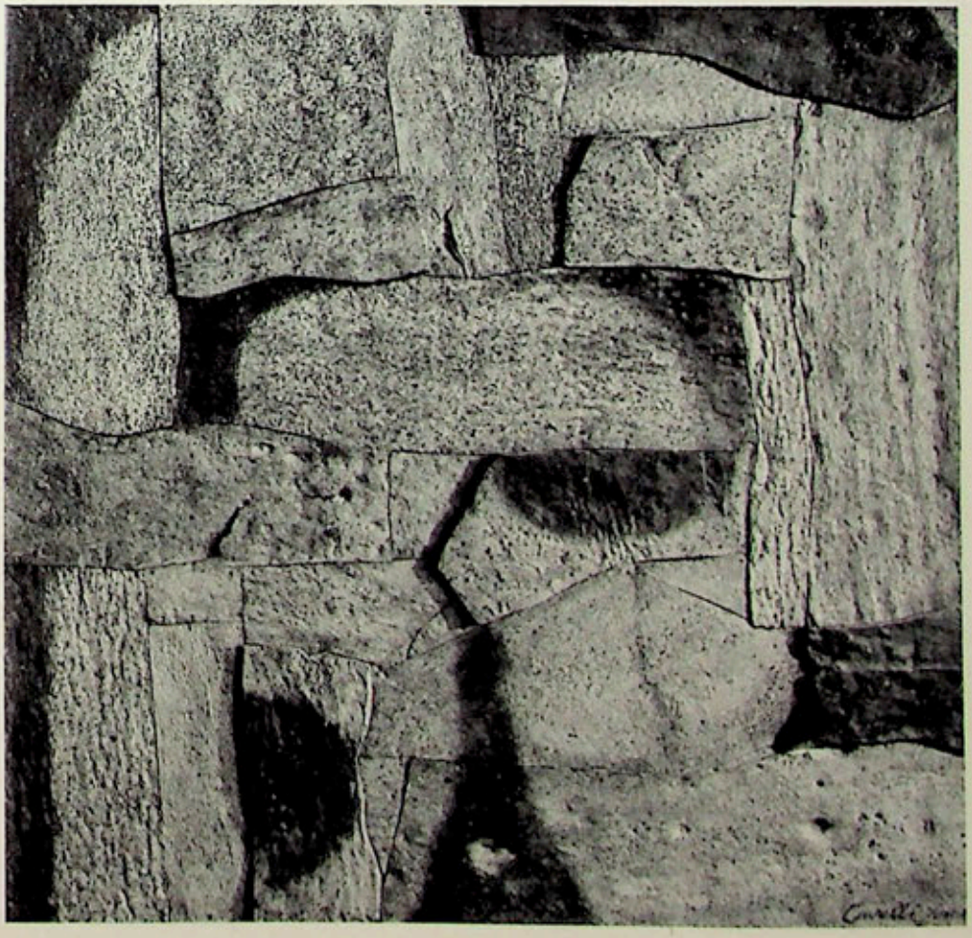
Aujourd'hui l'activité, toujours précieuse, des Afro, Guttuso, Burri, Marino,



◄ Emilio Scanavino:
« Pro Memoria ». 1961.
162 x 130 cm.

Mario Negri:
« Donna al vento ». Argent. 1959.
H.: 13 cm.
▼

Cervelli:
« Grande intarsio ». 1955.
171 x 173 cm.
▼



Manzù, Vedova, Morlotti, Minguzzi, Meloni, Cassinari, Fontana, Capogrossi, Viani, Fazzini, et leurs camarades, est trop universellement connue pour qu'on en rapporte ici les aspects et les qualités. Il convient en revanche de présenter rapidement les plus jeunes artistes, ceux du moins qui sont en train de donner un caractère nouveau à l'art figuratif italien.

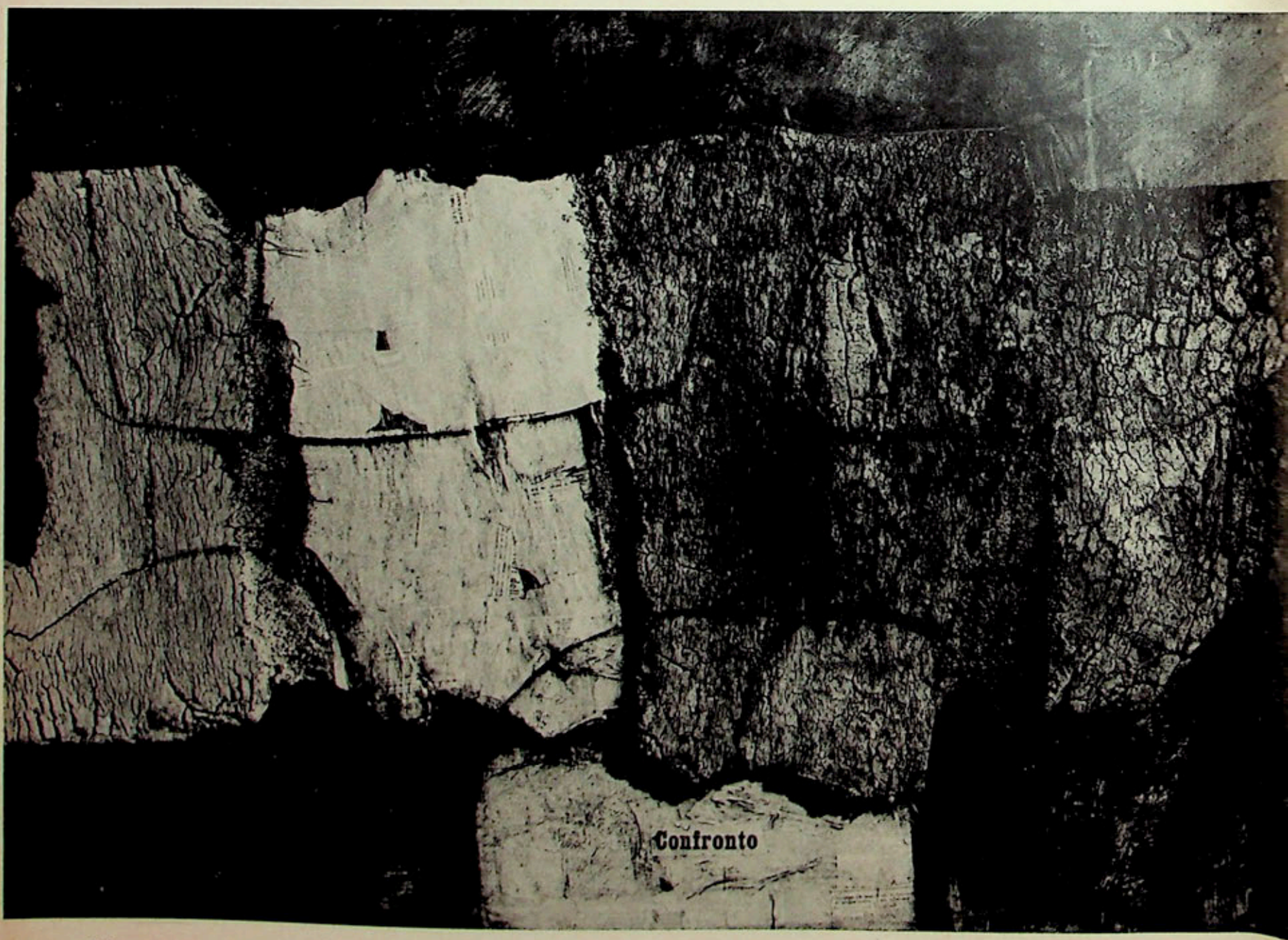
On a dit souvent que l'Italie conserve jusque dans sa vie spirituelle les traces de son morcellement historique et que les centres régionaux gardent leurs caractères distincts. Et ceci reste vrai, à notre époque de rapprochements internationaux et d'échanges culturels intensifs, pour les milieux artistiques de Rome, de Milan, de Turin, de Venise, de Bologne, de Naples. Dans chacune de ces cités, les jeunes artistes — selon leur attachement à l'une ou à l'autre des tendances actuelles — gardent des positions bien distinctes. L'attention qu'ils portent aux expériences de l'étranger suffit à le prouver: certains se tournent plutôt vers Paris, d'autres vers Londres, New York et San Francisco, vers Amsterdam ou Tokyo. Des rapports spontanés et des « collaborations » spirituelles, s'établissent plus facilement entre des milieux géographiquement très éloignés qu'entre les groupes nationaux. Les jeunes peintres et sculpteurs ita-

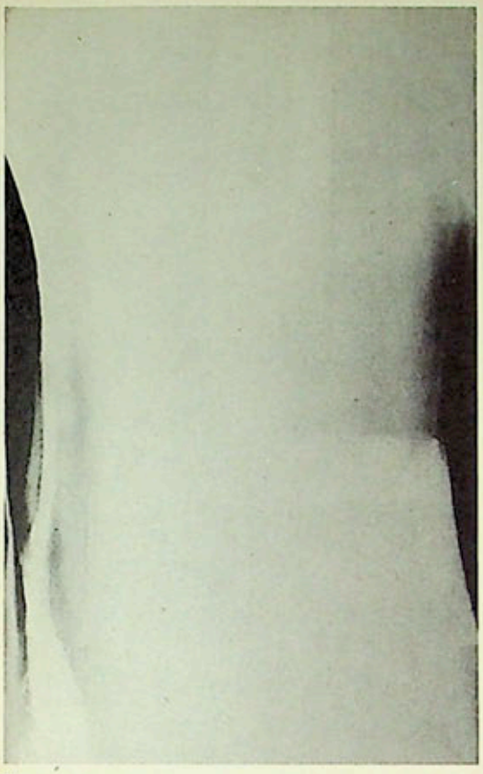
▲
Mino Trafeli:
« Radice ». Cuivre. 1961.

liens ont ainsi constitué d'abord des groupes de tendance en relation avec ceux des mouvements étrangers dont l'idéal leur était proche (le groupe Cobra, l'action-painting, l'abstraction lyrique, les graveurs et les peintres mexicains, l'Ecole du Pacifique, le groupe de la Ruche, etc...). Puis au sein de ces groupes, chaque tempérament s'est affirmé en inventant, dans les limites de la « nouvelle convention expressive internationale », un langage autonome.

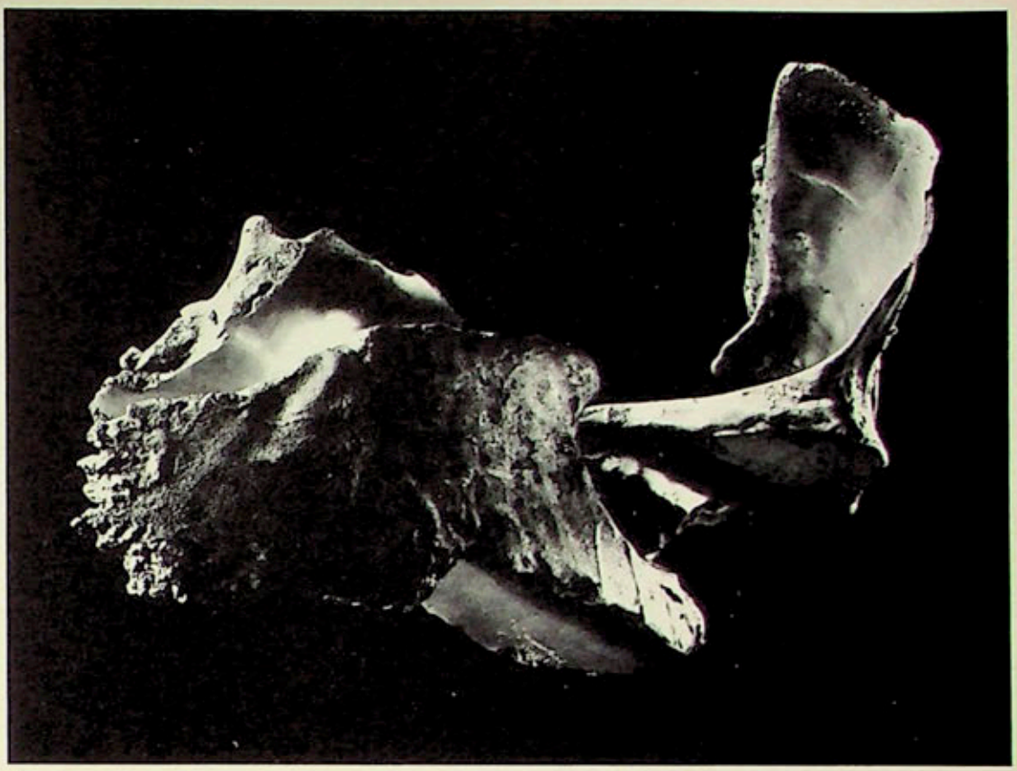
L'art italien contemporain ne se distingue plus seulement par ce faire agréable qu'on retrouve jusque dans les œuvres les plus sévères ou les plus cruelles et qu'on lui a souvent reconnu comme une qualité et comme une limite; mais par la capacité de porter jusqu'à ses ultimes conséquences le dessein d'unir l'expérience personnelle, les leçons formelles des maîtres modernes, la liberté de création. Les peintures et les sculptures italiennes d'aujourd'hui n'ont pas assez de leur pouvoir de suggestion, de leur composition concertée ou de la distribution de leurs couleurs: elles sont engagées dans un rapport toujours plus étroit avec le contenu, qu'il s'agisse d'idées, de sentiments ou de sensations. De l'affirmation *absurde* de Dada, contredite par la nouvelle valeur accordée à l'objet, renaît la polémique sociale; de l'imagerie populiste ou didactique du réalisme engagé surgit l'idée plus authentique d'un portrait de l'homme en lutte avec ses contradictions. La manière allusive du lyrisme post-impressionniste devient peu à peu une analyse amoureuse de la nature, tandis que l'abstraction pure cède devant une foi cartésienne dans les lois idéales de l'univers. Les jeunes confrontent dès lors les œuvres de Picasso et de Klee, de Schwitters et

Roberto Crippa:
« Confronto ». Sughero su legno.
104 x 153 cm.
▼





▲
Antonio Carena:
« Pilastro di luce ». 1959.
180 x 105 cm.



▲
Francesco Somaini:
« Ferito VI. » Bronze. 1960.
52 x 75 cm.

d'Ernst, de Duchamp et de Malevitch, de Kokoschka et de Gerstl, de Bonnard et de Morandi, de Giacometti et de Staël, de Wols et de Pollock, de Bacon et de Gorky: tout est remis en question. On se souvient des premières expériences d'après-guerre, lorsque cubisme et post-impressionnisme, surréalisme, abstraction et réalisme alternaient confusément; on cherche à en dégager ce qui était valable, et ce que l'on devait aux excès d'une polémique qui commençait juste à s'exprimer librement. C'est le moment pour chacun de définir sa voie propre, de se trouver. Et paradoxalement, les rapports avec les milieux étrangers ont aidé les artistes à resserrer leurs liens avec leur milieu d'origine.

Le naturalisme sensuel et mélancolique, la verve de la tradition milanaise, le réalisme cruel ou la disponibilité intellectuelle de la société romaine sont, je crois, évidents chez les jeunes artistes formés dans ces villes. Il en va de même pour l'intimisme des Bolonais, la sensibilité frémissante des Vénitiens, l'ironie et la passion secrète des Napolitains, la lucidité élégante et féroce des peintres de Turin.

Il est temps maintenant de nommer quelques-uns de ces novateurs. Certains résident à l'étranger: à Paris, Gianni Bertini, qui a su trouver un accord nouveau entre le dynamisme dans l'espace lumineux et le rythme des éléments graphiques; Mattia Moreni, brillant coloriste, dénonçant sans cesse la lutte de l'homme contre les totems de la société dans un élan d'expressionisme lyrique vers la liberté de la nature.

Cesare Peverelli est parvenu, au prix d'une longue série d'expériences, à une figuration hallucinante mais juste des aspects fantomatiques et glacés des cités modernes. En somme, un Toscan, un Romagnol formé à Turin, un Milanais, qui après des tâtonnements dans les camps de l'abstraction, de l'expressionnisme non figuratif et du surréalisme, ont su valoriser leur expérience personnelle.

En Amérique, et maintenant en France, Toti Scialoja a enfiévré sa vision pénétrante d'émotions intimistes et de sensations rares. Les sculpteurs Lardera et Signori appartiennent désormais de droit à la culture française, bien qu'ils trahissent toujours leurs origines italiennes, comme les peintres Bozzolini et Music. Ils sont en outre appréciés depuis longtemps.

A Rome, on assiste à un renouveau original en peinture: Dorazio élabore avec patience les entrelacs lumineux de ses compositions dans un espace indéfini, et Perilli construit d'élégantes séries d'images abstraites où les couleurs précieuses laissent transparaître le filigrane des sigles graphiques. Novelli joue des effets exquis d'un alphabet figuratif. Les affinités de ces peintres, héritiers d'une récente tradition de joliesse et d'hédonisme, avec le goût nord-américain ne sont pas douteuses. Dans l'œuvre d'Accardi et de Sanfilippo, on discerne clairement le processus d'invention d'un signe à la fois symbolique et formel, à travers des variations toujours séduisantes, comme chez Capogrossi. Parmi les plus jeunes qui cherchent encore à coïncider avec le monde intimiste des évocations imprécises, retenons Angeli et Cintoli. L'esprit d'avant-garde tempéré par un sens très sûr de la composition, qui fit le succès de Cagli et de Turcato, de Fontana et de Burri, se retrouve aussi chez beaucoup d'autres jeunes peintres de l'Italie: ils s'unissent dans des groupes de recherches, et la coordination de leurs efforts évoque un peu le temps du Bauhaus, mais leurs buts sont autres et rejoignent le surréalisme et le néo-dadaïsme. Expériences de matières et d'assemblages, insertions d'objets, libre jeu des formes dans l'espace et réduction des éléments constitutifs du tableau ou de la sculpture à leur pure présence matérielle, voilà les fondements de l'art de Marotta, de Rotella, de Sordini, de Verga, d'Anceschi, de Castellani, de Manzoni, de Mari. Pour quelques-uns d'entre eux, comme Marotta et Mari, il faut noter une volonté délibérée de s'opposer au défoulement informel, un effort rationnel pour transcrire l'objet selon une structure pure, comme une fiction de l'être idéalisé. D'autres au contraire ont dynamisé les premières expériences de l'abstraction constructiviste et géométrique, heurtant les formes et les lumières avec une violence et un esprit de révolte qui ne sont pas sans analogie avec les exemples

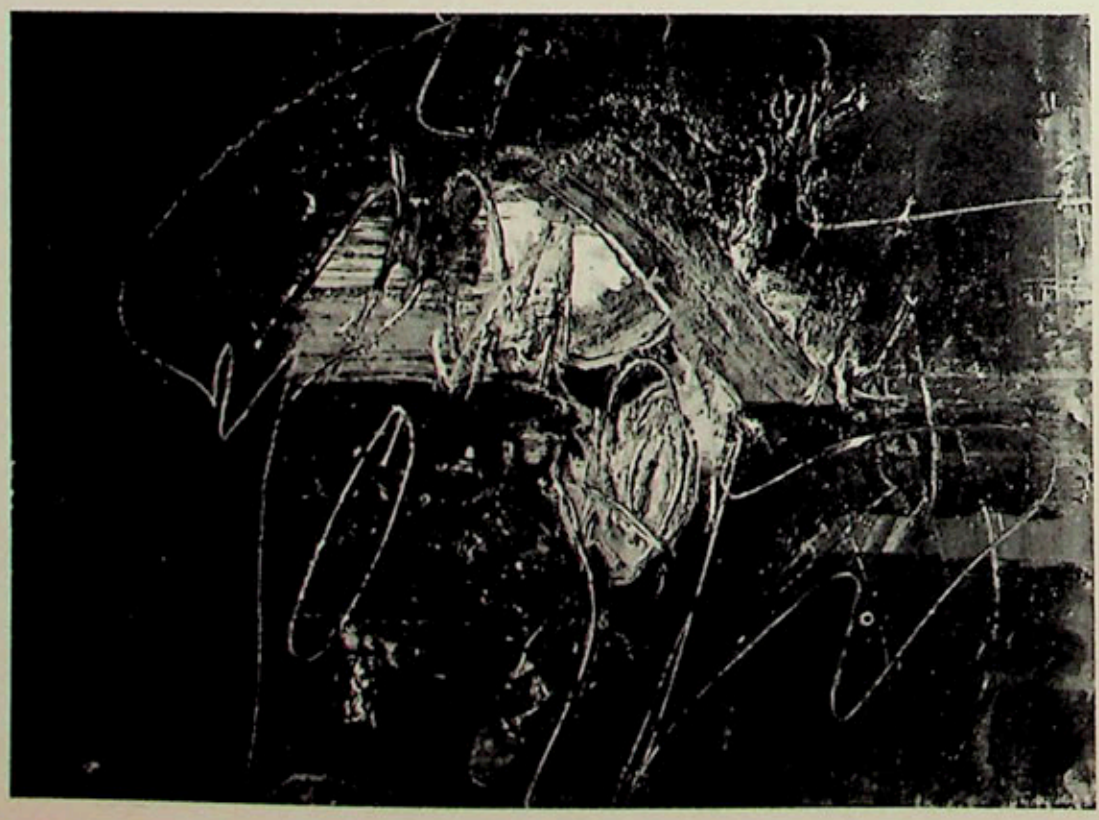
de Soulages ou de Vedova, de Schneider ou de Kline et de Hartung: c'est le cas de Florentins comme Nativi et Nigro.

La nature lumineuse et chatoyante, avec son atmosphère irisée qui transfigure les images les plus banales, trouve encore des fidèles parmi les jeunes artistes italiens. Il suffit de rappeler Giuseppe Ajmone, distillant d'une palette vibrante et limpide les échappées de paysages, des émotions et des souvenirs flottant dans de tièdes intérieurs, Brunori qui fait ruisseler sur ses toiles les reflets mouillés des nuits de Rome, Meneguzzo qui réduit la nature à une vibration continue de touches chromatiques dans l'espace. C'est encore la réminiscence lyrique de la nature mais traduite en solides structures de matières lumineuses, en surfaces denses dont la couleur se réfère à la réalité, qui est le thème des très belles peintures d'Alfredo Chighine, grand héritier du romantisme paysagiste. Dans ce clan du naturalisme abstrait, nous pourrons trouver d'autres peintres sensibles, tels Bionda dont la lumière anime une matière opaque mais tendre, Soffiantino et Licata à l'écriture vibrante. Puis voici les apparitions cristallines de formes, inachevées et surprises dans le miracle quotidien, évoquées par Sergio Romiti, et les brusques embrasements de couleurs, indices de personnages et d'objets à peine entrevus, de Scordia. Voici ressuscitée, à Naples, la grâce nerveuse et acidulée des tons des Nabis dans les tableaux de Spinosa; à Milan, à Bologne, les peintures de Fasce et de Bendini cherchent à capter, heure après heure, dans le miroitement lumineux des surfaces, l'infini du devenir cosmique, le continuel égarement extasié des sens face à la nature.

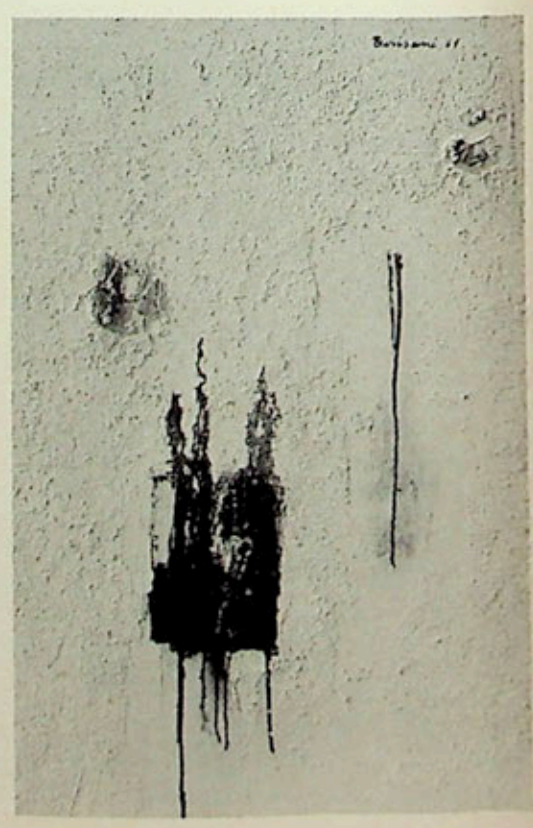
Si ces peintres se plaisent à reprendre, avec une sensibilité renouvelée et dans un nouveau langage symbolique, le thème du dialogue avec les aspects « extérieurs » de la nature, d'autres sont attentifs à ses secrets mouvements organiques. La croissance tumultueuse et incessante dans les entrailles de la terre, ou le tourbillon des mondes ignorés dans l'espace deviennent les correspondances allégoriques de la condition humaine, de l'angoisse, des mouvements du subconscient que l'on désire mettre au jour. Là, les références au surréalisme et à l'automatisme deviennent plus explicites: les images symboliques et la matière elle-même, gonflée de sucs vénéneux, coulée dans des formes contournées et décadentes, font partie des moyens d'expression de ces artistes. Représentations graphiques inscrites dans une trame rigoureuse, empâtements de couleur à l'opacité inquiétante, sigles formels à caractère sexuel ou traînées de chair qui rendent sensibles les processus obscurs de la gestation. D'Ernst à Gorky, de Matta à Fautrier, les messages les plus divers ont été assimilés. Parmi les protagonistes les plus doués et les plus sincères de cette aventure sur les chemins de l'inconscient, dans cette impitoyable prise de conscience d'instincts incontrôlables, Sergio Vacchi s'impose par sa vigueur picturale. D'autres, comme Sandro Somaré, Romani Adami, Rossello, Franceschini, Romagnoni, Ceretti, développent les thèmes de la psychologie et de l'introspection, vivifiés par l'examen très lucide de leur propre personnalité, et jettent sur la toile, avec leurs cauchemars, des créatures difformes, mutilées, obsédantes. Dans un style figuratif plus explicite, mais toujours nourri d'images surréalistes empruntées à la fantaisie nordique, Gianni Dova, un des chefs de file de la jeune peinture italienne, exprime l'absurdité de la crise sociale. Enrico Baj, recourant à des collages de matériaux divers fait, avec une cruelle allégresse, la satire de son temps; tandis que les jeunes Napolitains Persico et Pezzo partent du néo-dada pour monter les « décors » où jouer une comédie humaine amère et drolatique. Le talent de Roberto Crippa, peintre et sculpteur, s'affirme dans des compositions où la fantaisie est balancée par l'équilibre formel: les collages les plus hétéroclites, les images tour à tour féroces et exquises, s'organisent au sein d'une structure rigoureuse.

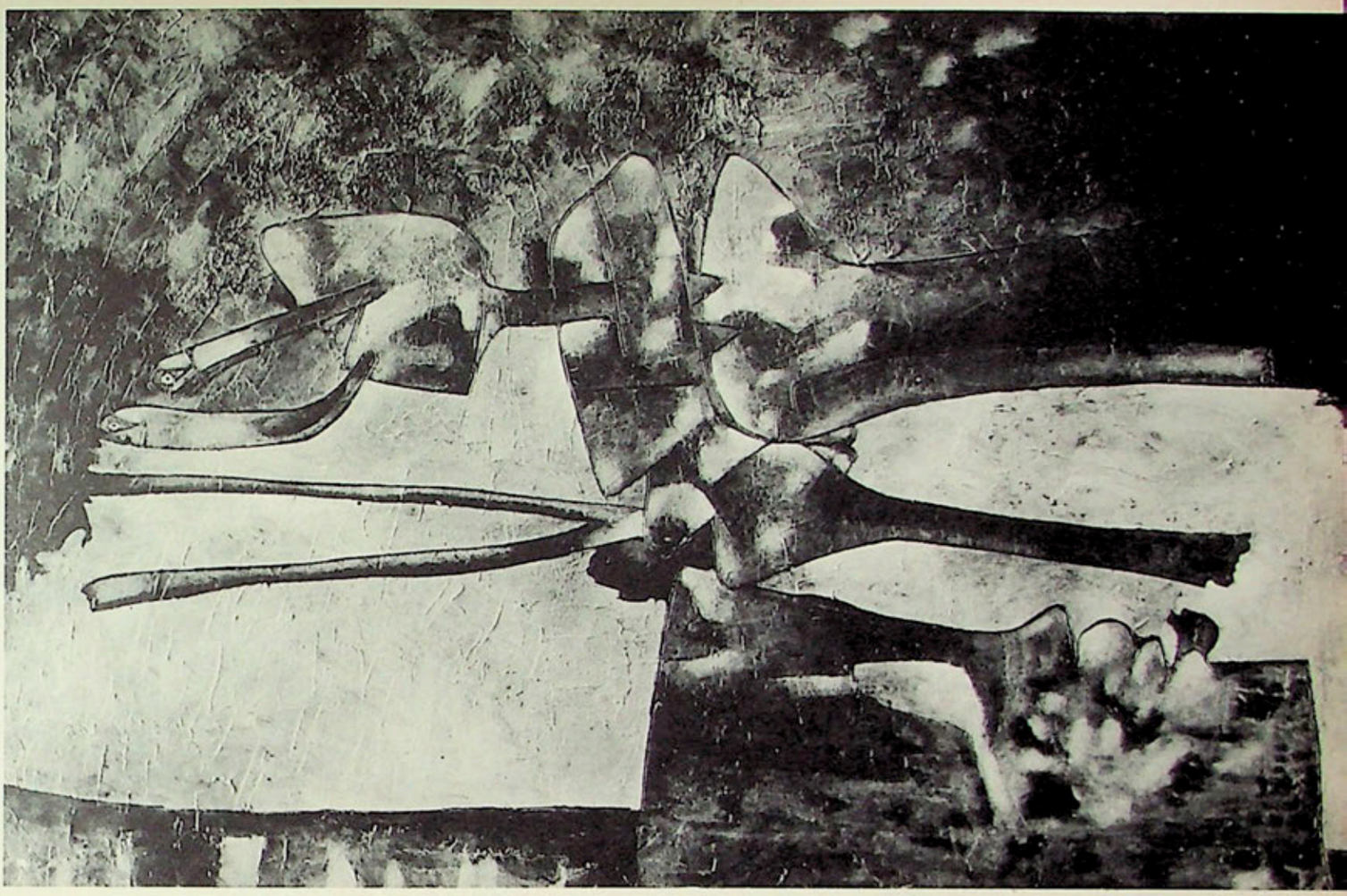
Pour certains artistes, le sujet, qui réside dans la qualité des substances et des jeux de lumière, introduit sur la toile des figurations imprévues; pour d'autres le sujet n'est que le moyen de

Piero Ruggeri:
« Studio rosso ». 1961.



Renato Barisani:
« Presenza sul bianco ». 1961.



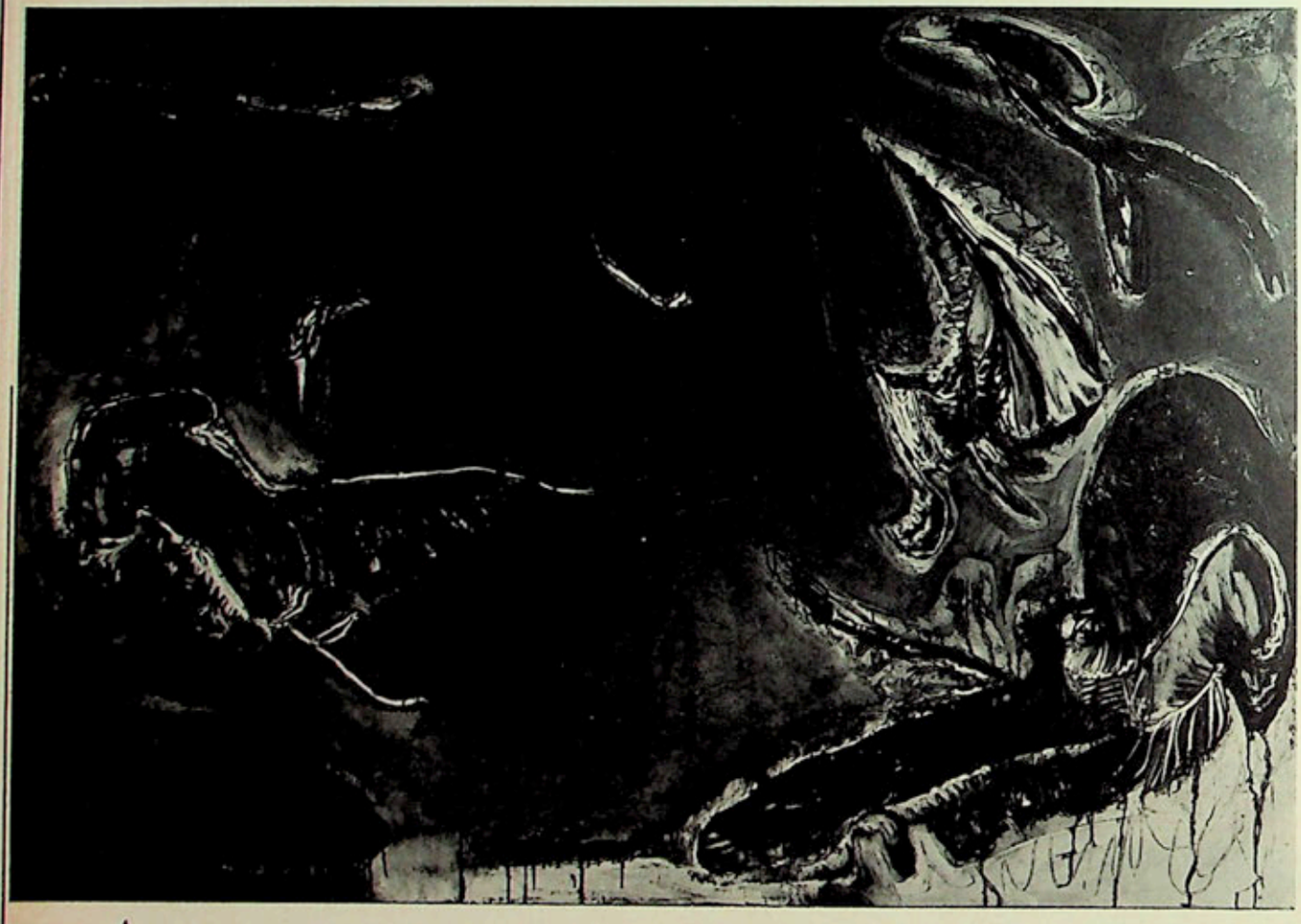


▲
Gianni Dova:
« Sulle Rocce ». 1960.
90 x 110 cm.

Luigi Pazini:
« F. C. con rosa ». 1961.
100 x 92 cm.
▼

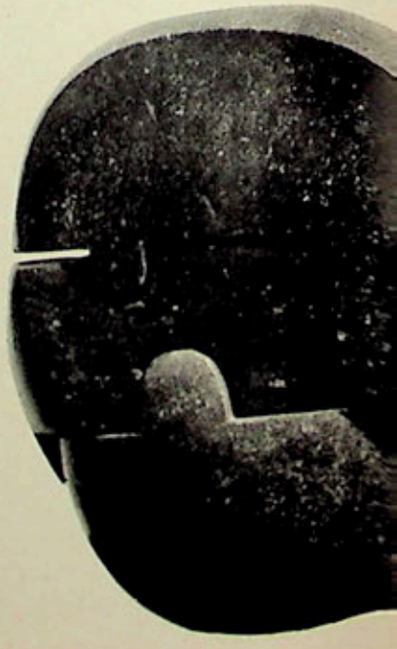
Enzo Brunori:
« Il grande specchio ». Huile. 1960.
153 x 102,5 cm.
▼

mettre en formes les images qui ont préexisté clairement aux intentions poétiques. Il semble que certains jeunes Italiens aient voulu traduire leur hésitation entre ces deux attitudes, ou mieux, qu'en déterminant tour à tour l'aspect et la signification de l'œuvre, ils aient voulu montrer que le rapport dialectique entre l'auteur et son moyen d'expression existe toujours. Arturo Carmassi, dans l'imperceptible mouvement de cellules organiques suspendues dans l'espace lumineux ou dans un vide obscur, opère cet accord de l'idée et de la matière. Et Scanavino, dans un mouvement spontané, irréfléchi, grave d'une écriture cursive et nerveuse les signes de ses propres tourments. Vaglieri, qui était parti d'un réalisme expressionniste et pathétique, s'abandonne volontairement à la fougue de ses sentiments. L'exemple de Giacometti et de Bacon eut une grande influence sur beaucoup de nos artistes; ces derniers, peut-être, ont été plus sensibles à l'angoisse existentielle de Giacometti qu'à l'attention passionnée qu'il voue au réel mouvant et éternellement présent. Ferroni, Cazzaniga et toute une série de peintres non négligeables de tous les centres italiens, s'attachent à la narration des faits de chaque jour dans une atmosphère empreinte de solitude et de

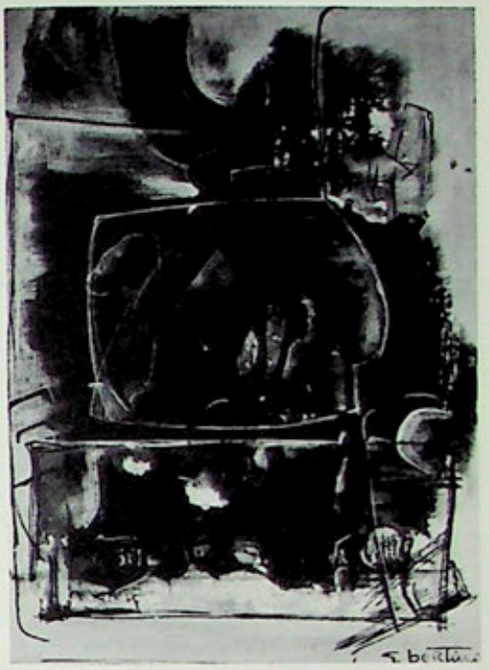


▲
Sergio Vacchi:
« Omaggio a Roma ». Huile. 1961.
140 x 200 cm.

◄ Achille Perilli:
« Carta Segreta ». 1959.
160 x 180 cm.



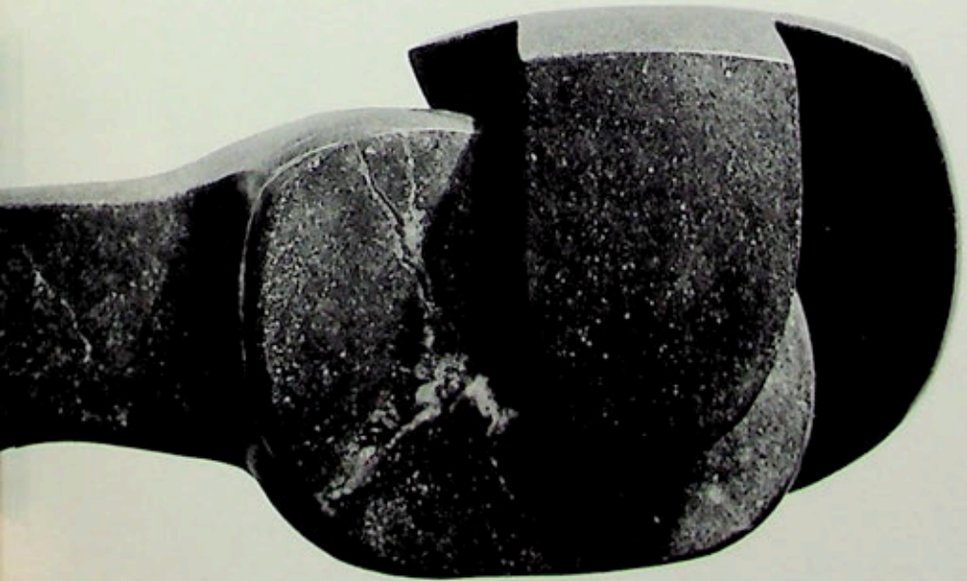
Andrea Cascella: ►
« Statua di porfido ». 1961.
54 x 24 x 25 cm.



mélancolie, sans couleurs, brûlée de lumières artificielles, parmi les brumes de l'âme, dans le froid des régions inaccessibles à la pitié. Un soupçon de complaisance, de narcissisme dans le désespoir, se glisse dans ces évocations, et n'épargne même pas les plus réalistes: Sughi, Vespignani ou Banchieri. Dans les œuvres de Parzini et de Picenni, la mélancolie se traduit dans la délicatesse des tons. D'autres ressortissent à un expressionnisme plus cru, comme Guerreschi, ou se complaisent à diluer l'image précise dans le gouffre de l'ambiance, dans la force brutale de la nature, comme Francese ou Piciotti. La figuration déchire toujours davantage le voile des allusions lyriques et tend à se préciser dans une image qui peut-être n'est pas encore adéquate: nous n'en voulons pour preuve que les œuvres notoires des jeunes peintres de Turin, Ruggeri et Saroni, deux des meilleurs artistes d'aujourd'hui; et aussi, mais dans un tout autre contexte, la peinture synthétique de Landini, la verve intarissable de Tancredi, l'œuvre de Raspi, de Gregorio, de Pulga, de Ferrari, de Pancaldi, de Darena et les cités fantomatiques de Bergolli. Nombreux sont les artistes de talent en Italie, et une véritable furie de peindre semble s'être emparée de la péninsule; des noms tous dignes d'être cités, ne cessent de se présenter à la mémoire: Larocchi, Loffredo, Nanni, Pozzati, Natoli, Carena, Recalcati, Barisani, Berni, Bacci, Aricò, que sais-je encore? Cependant il faut aussi dire un mot des figuratifs plus personnels ou plus vigoureux, comme Treccani, Barbaro, Gianquinto, Tabusso, Attardi, Chessa, Guido Somaré; on ne saurait passer sous silence les efforts de Dangelo et Bemporad, ou ceux différemment conduits, de Volpini, Canonico, Pompa, Chiti ou Carmi, pour préciser et enrichir leur langage abstrait.

Quant à la sculpture, tandis que s'y affirment les talents consacrés de Milani, toujours plus génial dans ses innovations, Negri, Somaini, les frères Pomodoro, Consagra, Franchina, Colla, Cherchi, Garelli, Mastrojanni, Calò, on a plaisir à retrouver à la fin l'œuvre de Grosso qui, dans la retraite, a élaboré pendant des années son monde de personnages frustes et agressifs. Dans le domaine du naturalisme sensible, voici les bois de Tavernari, les nus de Castelli, et de Broggini.

(Suite en page 93.)



Ci-dessus, à gauche
Sergio Saroni:
« Figure in an interior ». Huile. 1961.
160 x 150 cm.

Ci-dessus, au centre
Mario Bionda:
« Messaggio Bianco ». 1961.
130 x 89 cm.

Ci-dessus, à droite
Gianni Bertini:
« Typhon enchaîné ». Huile. 1958.
65 x 45 cm.

Les conceptions artistiques de ces deux pays pourraient apparaître, à première vue, bien éloignées. Sous des cieux différents, se sont épanouies en Italie et au Pays-Bas deux formes d'art, dont chacune définit une certaine manière de voir et de sentir; il est aisé de souligner entre elles les dissemblances et même de fondamentales oppositions. Mais, peut-être

en raison même de ces oppositions, ces deux formes d'art, tout en demeurant fidèles à elles-mêmes, n'ont jamais cessé d'éprouver tour à tour un attrait l'une pour l'autre; et sans doute est-ce justement dans le dessin, le plus libre et le plus confidentiel de tous les moyens d'expression, que les rencontres entre ces deux sensibilités ont été les plus fréquentes. L'exposition de la rue de Lille nous en offrira une preuve éclatante, en témoignant du goût constant des amateurs hollandais pour les dessins venus d'Italie.

Ce goût est manifeste dès le XVIIe siècle; nous savons en particulier que Rembrandt lui-même a possédé des dessins italiens. Mais, de ces nombreux ensembles formés aux XVIIe et XVIIIe siècles, que nous connaissons à travers les catalogues de vente, peu de pièces subsistent en Hollande même. De la fin du XVIIIe siècle datent les premières collections publiques; c'est en effet en 1778 que fut créée la Fondation Teyler, à Haarlem, grâce à Pieter Teyler van der Hulst, qui stipula par testament que la plus grande partie de sa fortune serait employée à l'encouragement des Sciences et des Arts. Quelques années plus tard, en 1791, le Musée Teyler avait la chance d'acquérir en bloc à Rome un important lot de dessins italiens ayant appartenu à la reine Christine de Suède et en dernier lieu aux ducs de Bracciano, parmi lesquels une vingtaine des plus beaux feuillets de Michel-Ange. L'origine de la collection du Prentenkabinet d'Amsterdam remonte à 1799, lorsque la bibliothèque particulière du Prince d'Orange devint Bibliothèque Nationale; si cette collection s'est longtemps limitée à rassembler des pièces hollandaises, répondant ainsi à son rôle essentiel, les acquisitions de dessins italiens réalisées depuis la seconde moitié du XIXe siècle et particulièrement par son actuel directeur, le Professeur van Regteren Altena, l'ont considérablement enrichie et plusieurs pièces de haute qualité présentées à l'Institut Néerlandais proviendront de ses cartons. Enfin, à Rotterdam, le legs en 1847 de l'ensemble réuni par F. Boymans a permis la création du Musée qui porte le nom du donateur; malheureusement sa collection de dessins italiens allait être en grande partie détruite dans l'incendie du Musée en 1864. Mais, en moins de cent ans, grâce à l'activité de ses directeurs et à la générosité de certains amateurs, le Musée Boymans allait devenir l'un des centres les plus importants d'Europe pour le dessin italien, par le nombre et la qualité des pièces.

En effet, si, en 1850, la Hollande s'était vue dépouillée de la belle collection du roi Guillaume II dont le Louvre et les Musées européens s'étaient, à la vente, disputés les moindres pièces,

Page ci-contre, à l'extrême-gauche

Parmigianino : Le Couple. *Pierre noire, rehauts de blanc sur papier gris. Hauteur : 36 cm. Largeur : 23,5 cm. Collection F. Lugt. Institut Néerlandais, Paris.*

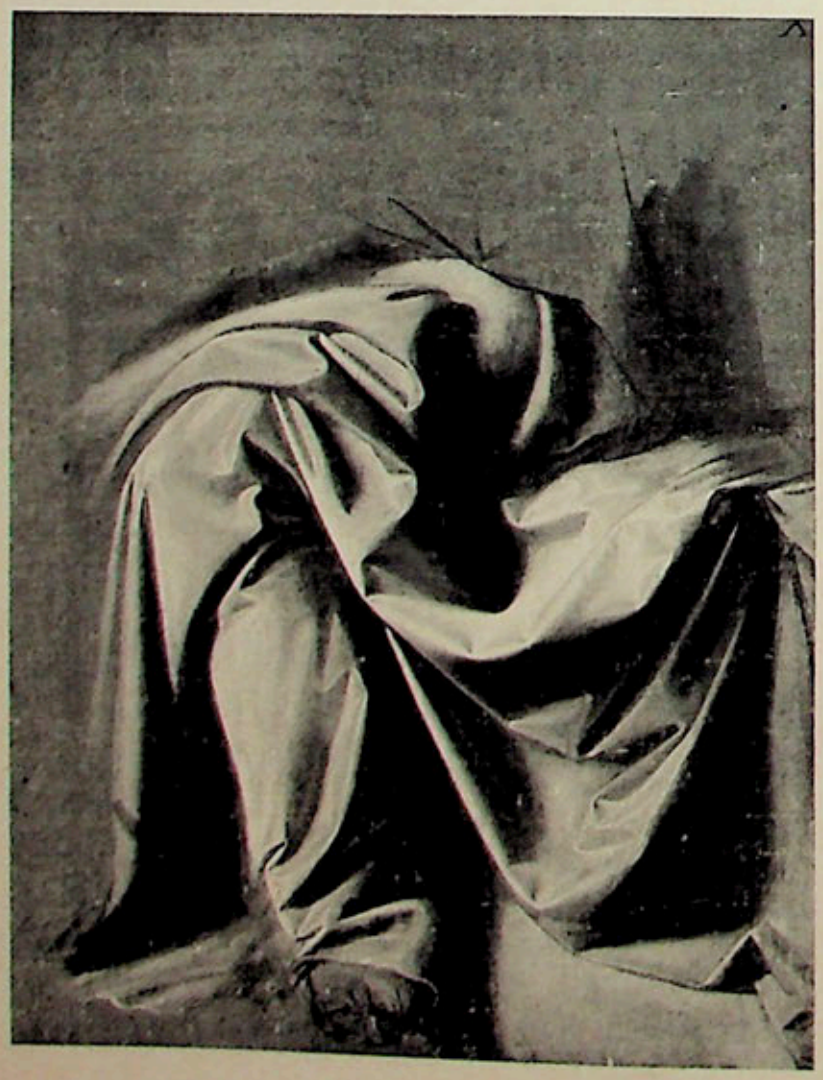
◄ *Michel-Ange :* Etude pour la Chapelle Sixtine. *Sanguine. Hauteur : 28 cm. Largeur : 21 cm. Musée Teyler, Haarlem.*

Cosimo Tura : Samson vainqueur du ► Lion. *Plume, lavis, rehauts de blanc sur papier brun. Hauteur : 21 cm. Largeur : 15 cm. Musée Boymans, Rotterdam.*

Stefano da Zevio : Couronnement de la Vierge. *Plume et encre brune, traits de pierre noire. H. : 30,1 cm. L. : 21,4 cm. Coll. F. Lugt. Institut Néerlandais, Paris.*
▼

elle allait voir se former, au lendemain de la guerre 1914-1918, des collections privées d'une importance considérable, en particulier celle de Franz Kœnigs. Banquier, Rhénan d'origine devenu en 1939 citoyen des Pays-Bas, Franz Kœnigs s'était installé définitivement à Haarlem en 1922 ; sa véritable carrière d'amateur, jusqu'alors marquée par des acquisitions isolées, commença à cette date, et, en moins de quinze ans, fut réunie cette prestigieuse collection de 2100 dessins de toutes les écoles et de toutes les époques, où triomphent des pièces italiennes de qualité exceptionnelle ; en particulier, il devint propriétaire de deux albums de dessins de Fra Bartolomeo ayant appartenu à Guillaume II, puis, après sa vente, au Duc de Weimar. La collection Kœnigs fut déposée au Musée Boymans en 1935 à titre de prêt, et, en 1940, elle fut acquise par D. G. van Beuningen pour être offerte au Musée Boymans. Le public parisien a pu admirer quelques-unes des pièces majeures qui la composent, lors de l'exposition des *Dessins du Musée Boymans*, à la Bibliothèque Nationale, en 1952.

Enfin, plus d'un tiers des œuvres qui seront exposées rue de Lille proviennent de la collection de M. Frits Lugt, qui, depuis 1913, date d'acquisition de son premier dessin italien, ne cesse d'augmenter, parallèlement aux ouvrages des Ecoles du Nord, un ensemble de pièces italiennes que les visiteurs de l'Institut Néerlandais ont le privilège de pouvoir consulter à Paris, et qui témoigne tout à la fois du goût le plus averti de l'amateur et de la science de l'historien d'art.



C'est à cette dernière collection que nous devons quelques-uns des dessins les plus anciens et les plus précieux par lesquels débutera l'exposition; citons en particulier de rares feuillets de Pisanello et de l'Ecole de Vérone, trois pièces de Stefano da Zevio au graphisme plein de liberté et d'élégance, un *Apôtre* de Lorenzo di Bicci, une étude de Benozzo Gozzoli pour sa fresque de la *Vie de Sainte Rose* à Viterbe. L'art expressif et puissant de Cosimo Tura sera représenté par *Samson vainqueur du lion* de la collection Kœnigs, auprès du *Triomphe de Mars*, attribué à Parentino, du Musée Teyler.

Le développement de l'Ecole Vénitienne pourra être suivi depuis Giovanni Bellini et Carpaccio jusqu'aux caractéristiques Tintoret du Musée Boymans et à ce *Paysage* de Titien que Watteau se plut à copier. Rien de plus significatif que le rapprochement qui nous sera proposé des deux études de draperies par Credi et Léonard, pièces maîtresses de la collection F. Lugt; la *Léda* à la pierre noire et à la plume du Musée Boymans est l'une des plus célèbres créations de la seconde période florentine de Léonard, vers 1504. Le traitement énergique du *Christ* de Signorelli pour sa *Déposition de Croix* d'Umbertide servira de prélude aux onze dessins de Michel-Ange prêtés par le Musée Teyler qui composeront sans doute l'un des plus beaux ensembles que l'on puisse réaliser de ce maître; l'accent est mis aussi tout naturellement sur Raphaël, représenté par onze pièces, appartenant en majeure partie au Musée Teyler. Si des artistes de la seconde moitié du XVIe siècle florentin, comme Cigoli et Giovanni da San Giovanni sont absents de cette sélection obligatoirement restreinte, l'évolution de la sensibilité à Florence dans la première moitié du siècle est admirablement définie par des œuvres comme le *Paysage* de Fra Bartolomeo récemment acquis à Londres par le Musée Boymans, la *Tête d'homme* d'Andrea del Sarto de la collection F. Lugt et le *Portrait d'Alexandre de Médicis* par Pontormo provenant du Prentenkabinet. L'apport de l'Ecole de Parme sera particulièrement sensible grâce à des pièces significatives comme le *Couronnement de la Vierge* pour l'abside de S. Giovanni Evangelista du Corrège et le *Couple* de Parmigianino, qui représente traditionnellement l'artiste lui-même et sa maîtresse et qui est sans contredit l'un des plus importants dessins de ce maître. Notons aussi la large part accordée dans cette exposition aux artistes du XVIIe siècle romain, puisqu'aux côtés de Baroccio et des trois Carrache, elle nous proposera des œuvres de Pietro da Cortona, de Domenichino, de Lanfranco, du Guercino et de Carlo Maratta. La dernière section sera consacrée au XVIIIe vénitien, de Tiepolo à Piranesi.

C'est donc une image assez complète de l'évolution du dessin italien dans ses étapes essentielles que nous proposera l'exposition de la rue de Lille, grâce aux collectionneurs et conservateurs de Musées hollandais. Ajoutons qu'auprès des pièces, dont la présentation et l'encadrement font l'objet de soins tout particuliers, seront exposés des autographes des maîtres italiens appartenant à la collection F. Lugt, qui donneront aux amateurs l'occasion de rares et précieuses confrontations.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition Le Dessin Italien dans les Collections Néerlandaises, *qui aura lieu du 1er au 31 mars, à l'Institut Néerlandais, 121, rue de Lille. Le catalogue sera préfacé par M. Frits Lugt, président de l'Institut, qui a bien voulu nous donner communication de son texte pour la rédaction de cet article.*

Baroccio : Etude d'arbres. *Pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc sur papier gris. H. : 40,6 cm. L. : 26,3 cm. Collection F. Lugt. Institut Néerlandais, Paris.* ►

Page ci-contre, en haut

Andrea del Sarto : Tête d'homme. *Pierre noire. H. : 31,5 cm. L. : 23 cm. Collection F. Lugt. Institut Néerlandais, Paris.*

Page ci-contre, en bas

Léonard de Vinci : Etude de draperie. *Pinceau, lavis gris, rehauts de blanc sur toile. H. : 22 cm. L. : 17,5 cm. Collection F. Lugt, Institut Néerlandais, Paris.*

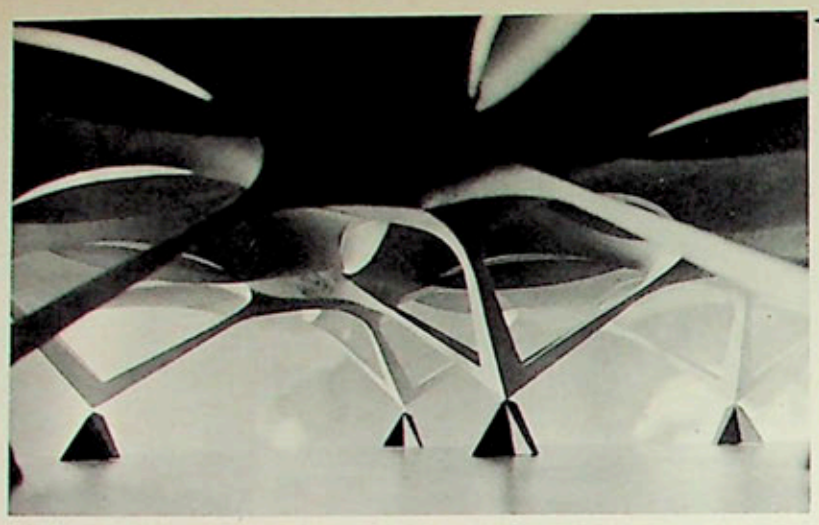
Enr

Nouvelle tendanc

Texte de Guy Habasque

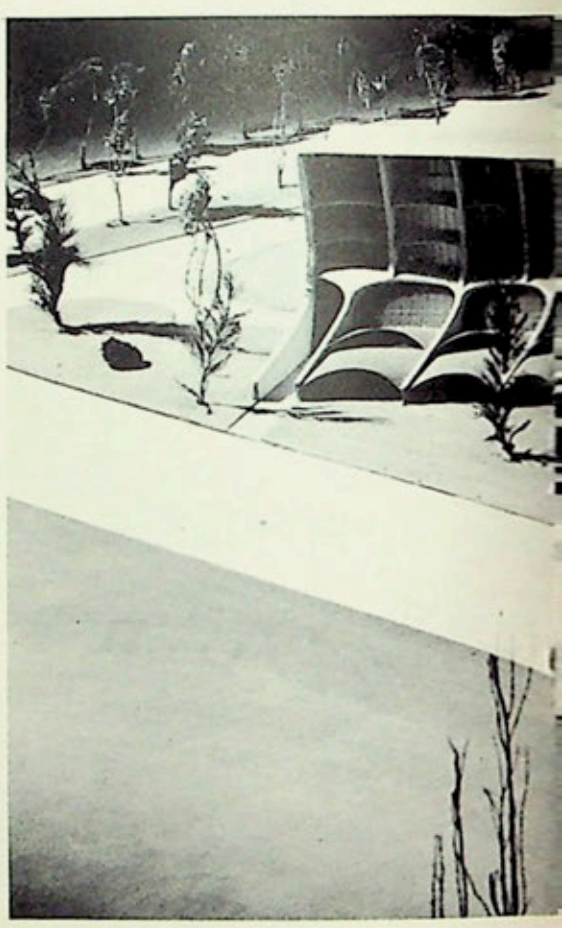
ttiglioni

e l'architecture

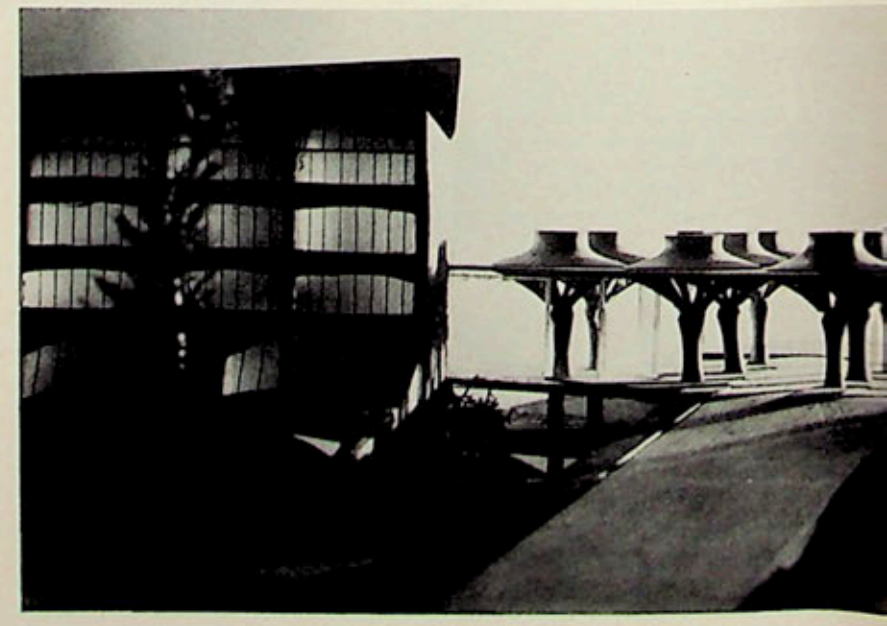


◄ Projet pour la nouvelle gare de Naples (avec Edoardo Sianesi, arch., et Giorgio Bongioanni, ing.), 1954. Cette magnifique couverture de béton, englobant d'ingénieuses coupoles d'éclairage, aurait permis si elle avait été réalisée de remplacer l'habituel hall rectangulaire des gares par un enchaînement d'espaces successifs à la fois nettement séparés et ouverts dans toutes les directions.

Ce principe de la primauté de la lumière a, bien entendu, sensiblement évolué au cours de sa carrière et au fur et à mesure de l'expérience acquise. Encore timide dans ses premières œuvres, il s'est sans cesse affirmé et enrichi, encore que les contraintes imposées par les commandes n'aient pas toujours permis au praticien de se montrer aussi radical dans ses réalisations que dans ses projets. La Maison de la Culture de Busto Arsizio, par exemple, qui date de 1953, est un bâtiment simple et clairement articulé dans lequel le schéma constructif reste prépondérant et dans lequel le problème de la lumière se confond le plus souvent avec celui de l'interpénétration des espaces. Le projet



▲ Ce détail des piliers du portique central des futurs Instituts Techniques de Busto Arsizio permet de comprendre le système d'éclairage imaginé par Castiglioni. Au sommet du pilier viennent s'insérer douze éléments lamellaires de ciment armé, préfabriqués, sur lesquels s'encastre une surface torique également en ciment et préfabriquée. L'ouverture est obturée par une plaque de verre.

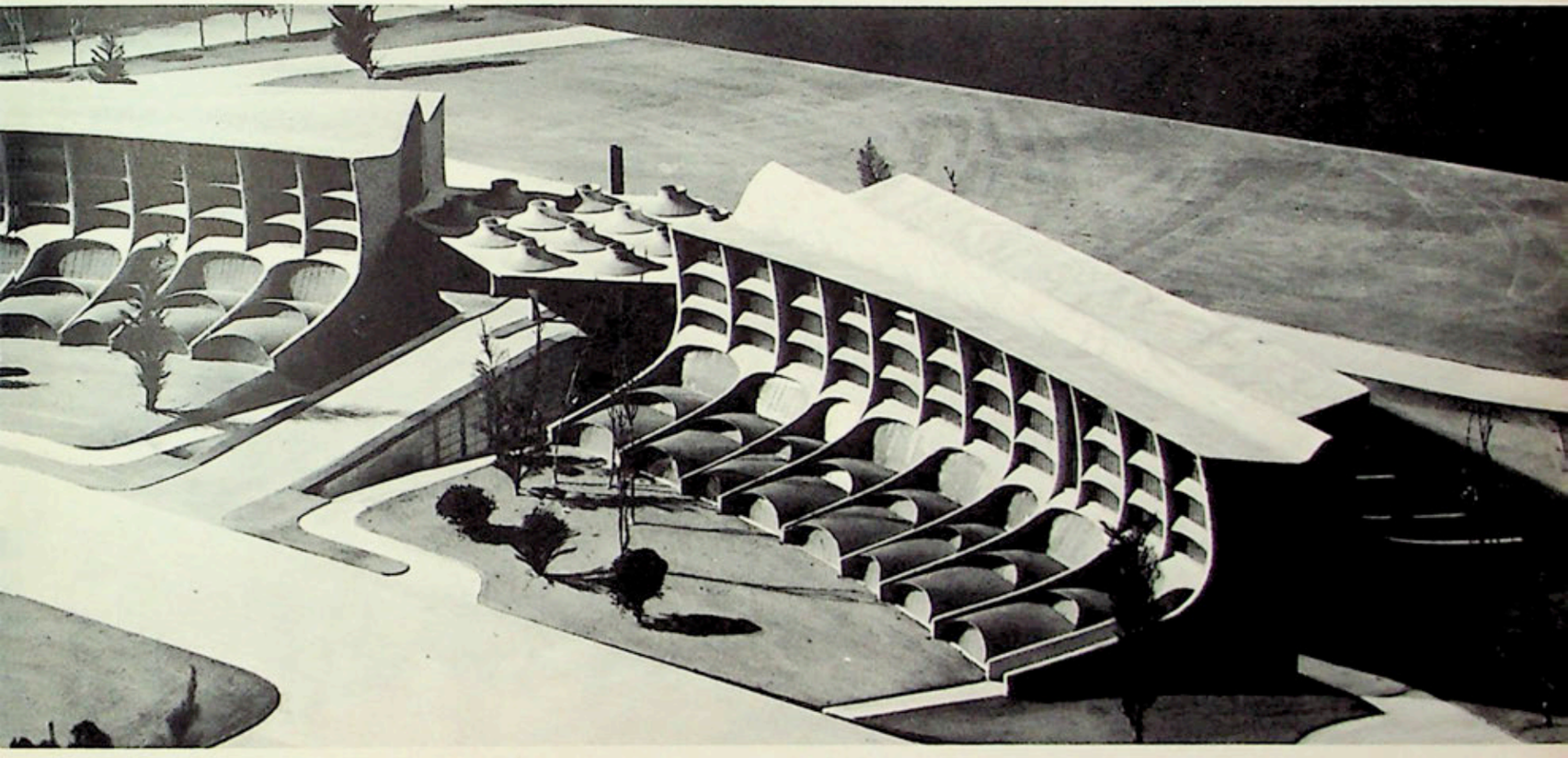


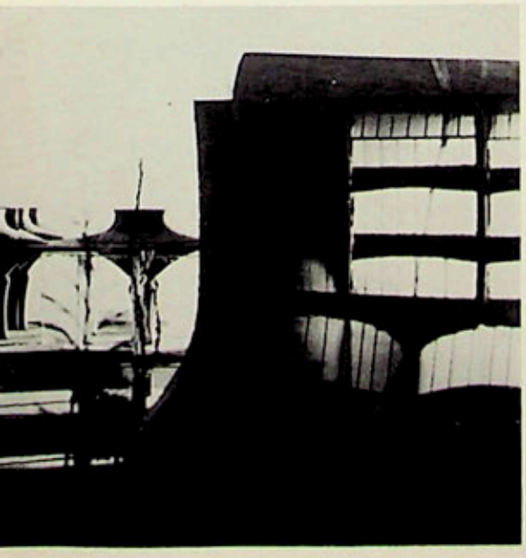
d'invention conduit aux réalités les plus concrètes, le rôle des idées est cependant loin d'être négligeable.

Etant donné la complexité de l'œuvre de Castiglioni, il nous paraît préférable de mettre, dès l'abord, en relief les grands principes qui ont guidé sa démarche et conditionné toute son évolution. A la simple vue des photographies, d'aucuns, trompés par les apparences, pourraient en effet être tentés de ne retenir que la hardiesse des solutions constructives ou même une certaine étrangeté des formes. Non que ces constatations soient dénuées de fondements, mais elles ne doivent être prises que pour les conséquences d'une règle centrale qui commande tout l'art de Castiglioni et qu'il nous a lui-même énoncée en ces termes : « La matière principale de mon architecture est la lumière. Tous les autres éléments — matériaux, structures, couleurs — sont fonction de la lumière. »

pour l'église paroissiale de Montecatini (1953) et un projet de basilique (1952) sont d'une beaucoup plus grande audace, surtout le second qui contient déjà en puissance tout l'apport de Castiglioni. Pour Montecatini, s'inspirant de la sobriété et de la mesure du paysage toscan, il avait conçu une vaste et unique nef, formée d'une succession d'arcades en ciment armé et éclairée par un original plafond lamellaire assurant une illumination diffuse et variable selon les différentes heures du jour. Le projet de basilique est à la fois plus complexe et plus ambitieux. Quittant la lumière naturelle, le visiteur se serait trouvé brusquement plongé dans la pénombre silencieuse des bas-côtés du temple, mais, au fur et à mesure qu'il se serait avancé, cette pénombre se serait animée de formes diverses (statues, autels mineurs, etc.) jusqu'à l'immense nef vide où se serait dressé l'autel, nef toute baignée d'une lumière mystérieuse filtrant à travers des verres opaques verts encastrés dans des claustras latérales en briques rouges et une succession de curieuses voûtes formées de canaux verticaux groupés à la manière des alvéoles d'une ruche. Par la qualité psychologique des espaces ainsi déterminés et l'émotion religieuse qu'ils auraient provoquée, ces deux projets aboutissaient — chacun de façon différente — à la création d'un espace mystique nouveau et d'autant plus original que — le fait mérite d'être souligné — la construction de l'église de Ronchamp de Le Corbusier n'était alors pas commencée et que personne n'avait eu en tout cas connaissance du projet. Quoique leurs styles n'aient rien de commun, on peut dire du reste à ce point de vue que Castiglioni est le seul avec Le Corbusier à avoir su créer une architecture à la fois profondément religieuse et réellement moderne.

En effet, si la noblesse de l'inspiration frappe aussitôt l'esprit, l'élégance nerveuse des solutions constructives et la hardiesse singulière des structures ne sont pas moins remarquables. Les triples piliers s'évasant en forme de tétraèdres renversés qui soutiennent les voûtes de la basilique confèrent, en particulier, à celle-ci un caractère de force dynamique et de pureté extrêmement convaincant. C'est également le cas de la très belle couverture imaginée en 1954 pour la nouvelle gare de Naples (en collaboration avec Edoardo Sianesi et Giorgio Bongioanni). Entièrement différent d'esprit de celui proposé





▲

◄ Ce complexe éducatif dont la construction va être prochainement entreprise comprend deux ailes différentes destinées l'une à l'Institut Technique Industriel de Busto Arsizio, l'autre à l'Institut Professionnel d'Etat pour l'Industrie et l'Artisanat. Celles-ci sont réunies par un portique central (dont on voit une vue en bas) à la partie supérieure duquel aboutissent les rampes d'accès et qui sert d'élément de liaison. Les sheds correspondent à des laboratoires.

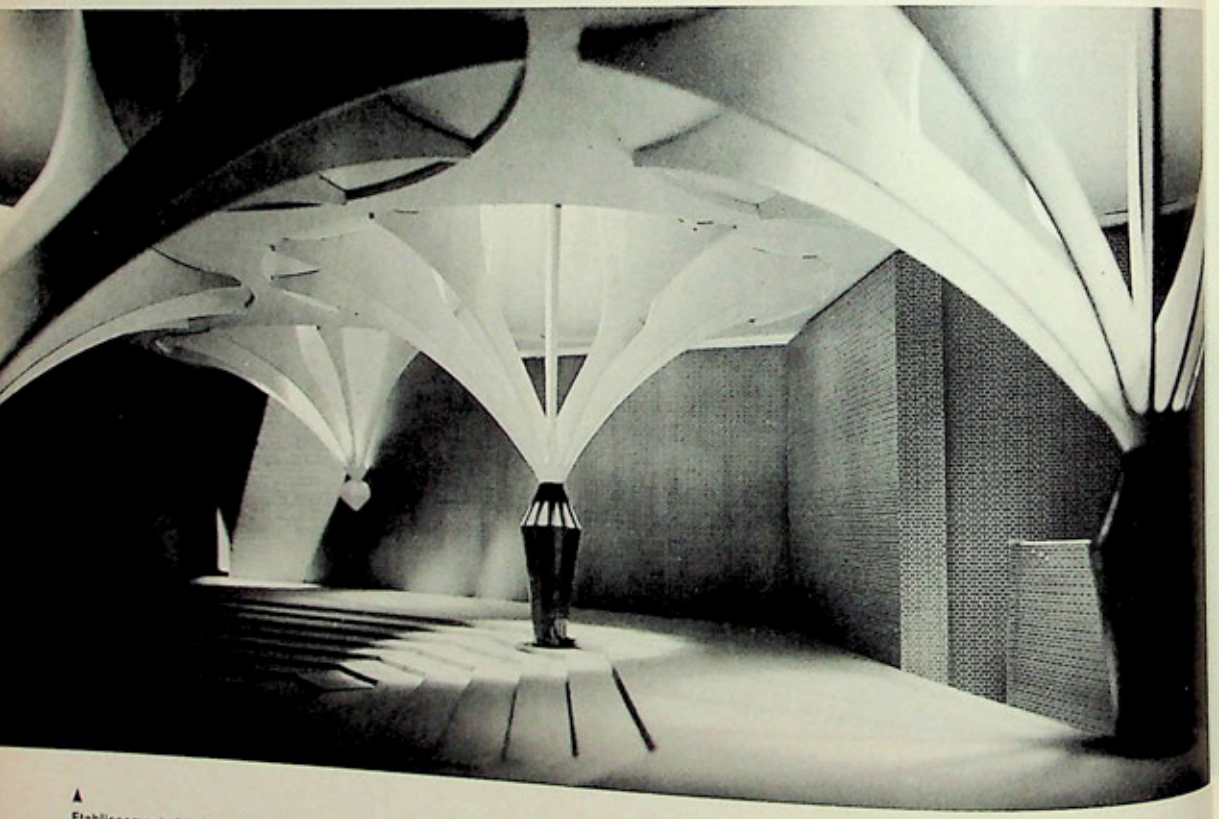
par Nervi (voir « L'Oeil », No 65), ce projet, avec sa maille continue de voûtes à voiles triangulaires, faisait preuve d'une audace architectonique peu courante et d'une liberté formelle qui n'a pas encore été surpassée, même depuis la vague de réaction contre l'esthétique orthogonale qui a déferlé récemment sur l'Amérique. La légèreté aérienne de sa structure notamment faisait entrevoir un mode d'expression architecturale nouveau et il est grand dommage qu'on ne lui ait pas accordé plus d'attention.

Cette liberté formelle, nous la retrouvons dans un autre projet extraordinaire et probablement destiné à marquer une date, celui exécuté en janvier 1957 pour le Sanctuaire de la Madonna delle Lacrime, à Syracuse, en vue d'un concours à l'issue duquel fut primé, on se le rappelle, le projet des architectes parisiens Andrault et Parat. Partant de

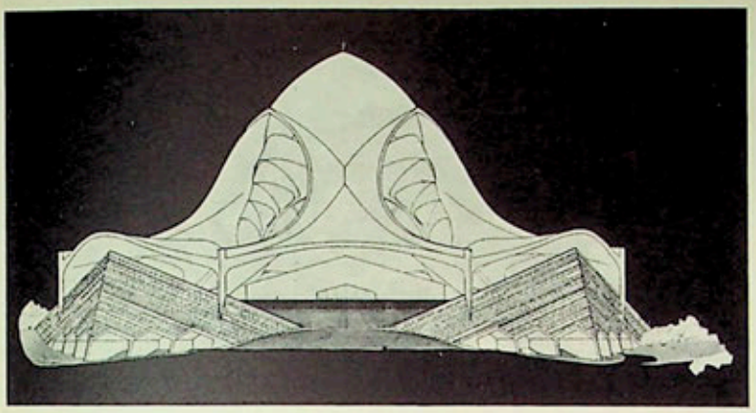
cette conviction que « Il tempio è un assunto di poesia », Castiglioni conçut la partie centrale de son sanctuaire à la manière d'un vase dont la parol s'élève dans un mouvement ascendant. C'est la lumière, cette fois encore, qui commande tout le système spatial, la lumière qui s'irradie dans le pourtour, puis s'assourdit autour des piliers pour éclater dans le chœur. C'est donc elle aussi qui détermine la configuration de la structure et justifie le choix des formes dont l'aspect insolite ne résulte pourtant que d'une stricte logique constructive. On aurait tort, en effet, de croire que Castiglioni se livre à la recherche délibérée d'un style « baroque » moderne dont il est de plus en plus question depuis quelque temps. Les curieuses coques extérieures du dôme, par exemple, — un peu semblables au premier abord à des carapaces de crustacés — ne sont pas des formes gratuites, mais remplissent une fonction essentielle, puisque ce sont elles qui conditionnent la lumière à l'intérieur de l'édifice. Ceci dit, il est évident que l'architecte a su créer un répertoire de formes nouvelles d'une grande beauté et utiliser le béton de manière absolument personnelle. Finesse et légèreté caractérisent en particulier ses structures. Là où Nervi et surtout Morandi accusent l'action des forces de façon dramatique, Castiglioni semble vouloir faire oublier les contraintes de la pesanteur.

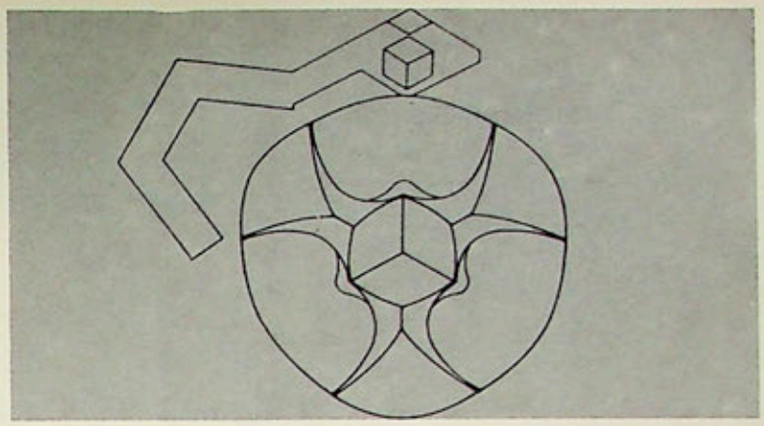
Pour être moins importantes, deux œuvres réalisées, celles-là — l'école élémentaire de Busto Arsizio (1957-58) et un restaurant à Lisanza (1958) — montrent que, loin d'aboutir à des résultats excentriques, les principes de Castiglioni mènent à des solutions pratiques parfaitement valables, même dans le cadre des programmes architecturaux les plus courants et les plus utilitaires. D'une expression volontairement simple et accueillante, le restaurant de Lisanza, situé au bord du lac Majeur, se signale surtout par une interpénétration fort habile des volumes intérieurs entre eux et leur large ouverture en façade qui permettent d'exploiter à fond les ressources d'un éclairage naturel de grande beauté et d'un paysage exceptionnel. L'école de Busto, encore incomplète, est cependant plus originale et constitue, sans aucun doute, une des meilleures solutions récemment apportées au délicat problème de l'architecture scolaire. La logique du plan, la transparence des volumes, le très heureux dosage des matériaux divers méritent d'être retenus cependant que le dessin inédit des portiques de béton donnant sur la cour et comportant un ingénieux système d'éclairage apporte un accent très personnel à un programme où ne règnent le plus souvent que l'ennui et la banalité.

Les réalisations en cours ne sont pas moins dignes d'intérêt. L'Institut San Luigi à Busto dont la première tranche de travaux est presque terminée, est une œuvre de conception plus classique, mais fort soignée dans les détails et sera ultérieurement complétée par le charmant oratoire que nous reproduisons ci-contre. De dimensions modestes, celui-ci vaudra surtout par le très beau système d'éclairage de sa couverture. Enrico Castiglioni achève aussi dans le quartier Sempione, non loin de l'école élémentaire, un ensemble de logements populaires commandé par l'Ina-Casa dans lequel il s'est efforcé de faire oublier la pauvreté des moyens concédés par la création, notamment, d'un paysage urbain le plus varié possible. Des bâtiments curvilignes permettent d'éviter l'impression de monotonie presque inhérente à ce genre de programme en ouvrant des perspectives inédites ou en créant des places de diverses formes, mais la meilleure idée semble encore d'avoir pensé à ménager des séparations entre chaque groupe de logis tout en les réunissant par un toit commun. L'unité du plan



▲ Etablissement éducatif en cours de réalisation, l'Institut San Luigi à Busto Arsizio comprendra une chapelle d'une contenance de 300 places assises. La décoration ultérieure des murs étant volontairement laissée à l'imagination des élèves, la lumière sera le seul élément vraiment destiné à animer l'espace. Le système d'éclairage utilisera la même solution structurale que celle du portique central de l'Institut Technique de Busto, mais, alors que dans ce dernier cas la lumière ainsi diffusée doit servir à faire largement pénétrer l'espace extérieur entre les deux corps de bâtiment, elle vient ici imprimer à un espace clos un mystérieux élan ascendant et accuse la légèreté aérienne des structures.

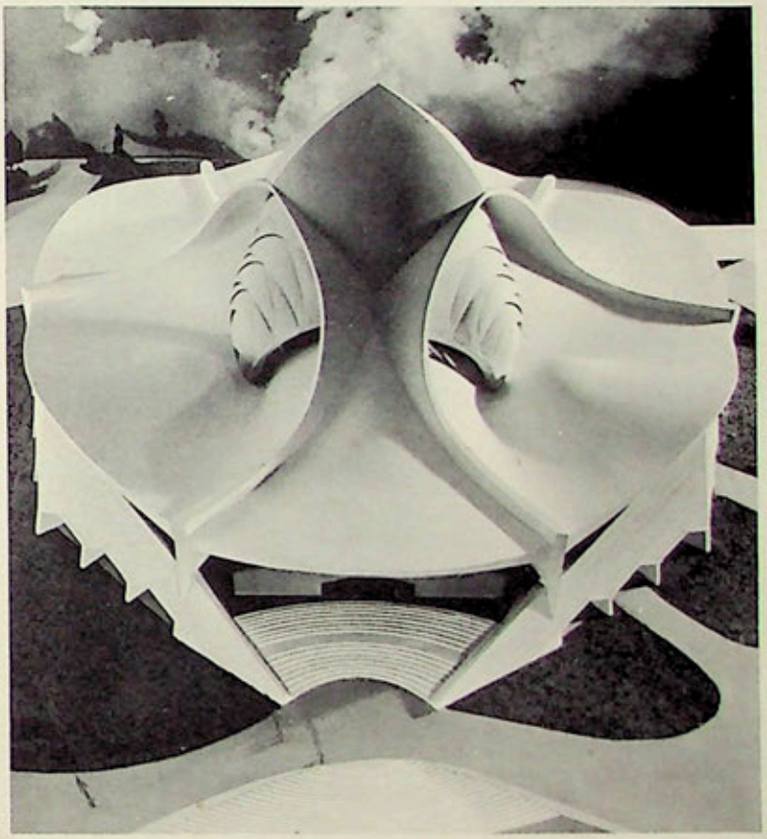


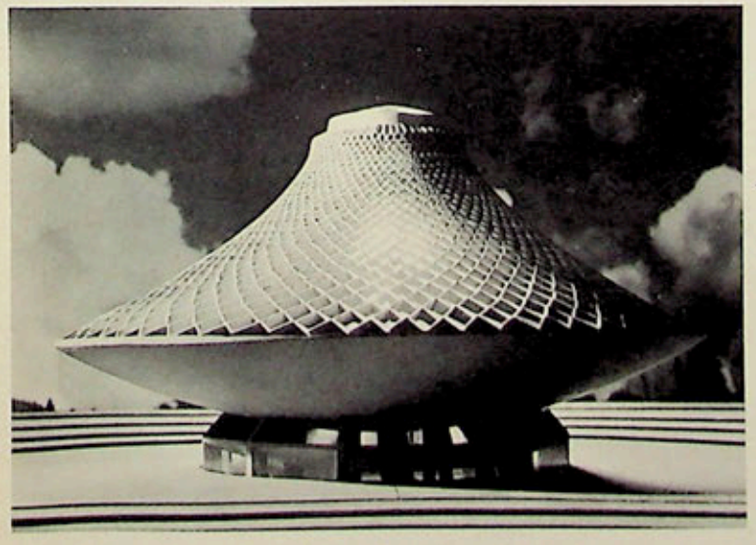


masse est ainsi conservée tout en donnant aux bâtiments un certain caractère de transparence, d'autant plus agréable que les angles de vue varient lorsque l'on se déplace, apportant un élément dynamique à l'ensemble.

Beaucoup plus considérables cependant sont deux projets récents de Castiglioni, l'un pour un Institut Technique dont la réalisation doit commencer vers le début du mois de mars 1962, l'autre pour un petit Palais des Sports, toujours situés à Busto Arsizio. Le premier est divisé en deux ailes, correspondant à deux écoles différentes, réunies par une partie centrale commune à trois niveaux, le niveau supérieur servant d'entrée et de point d'arrivée aux rampes d'accès des véhicules, les deux autres de communication. Cette disposition permet de réduire le nombre des locaux généraux et d'utiliser certains ateliers tantôt pour l'une des écoles, tantôt pour l'autre. Du point de vue architectonique, les deux innovations les plus intéressantes résident probablement dans la structure du portique central dont les piliers s'évasent en lanterneaux et dans la distribution radio-concentrique de laboratoires à demi enterrés prenant jour par des sheds arrondis dont la répétition forme à l'extérieur une composition plastique à la fois dynamique et convaincante. L'originalité du « Palazzetto dello Sport » réside, elle, dans sa forme de coupelle, exhaussée et nettement détachée du sol — disposition qui permet de loger les palestres sous l'arène même — et surtout dans sa couverture hyperboloïde constituée par une résille d'éléments lamellaires de ciment armé enserrant des plaques d'ondulux translucide. La silhouette caractéristique de lanterne chinoise de ce stade apporte un élément attractif indéniable au paysage, quoique dénué de toute exagération.

Si Castiglioni ne craint pas de concevoir des structures d'aspect absolument inhabituel et d'une audace souvent peu commune, il reste, en effet, parfaitement conscient du danger dans lequel il lui serait si facile de tomber. Ce serait, dit-il lui-même, de se laisser tenter par la « scénographie », c'est-à-dire de rechercher une expression

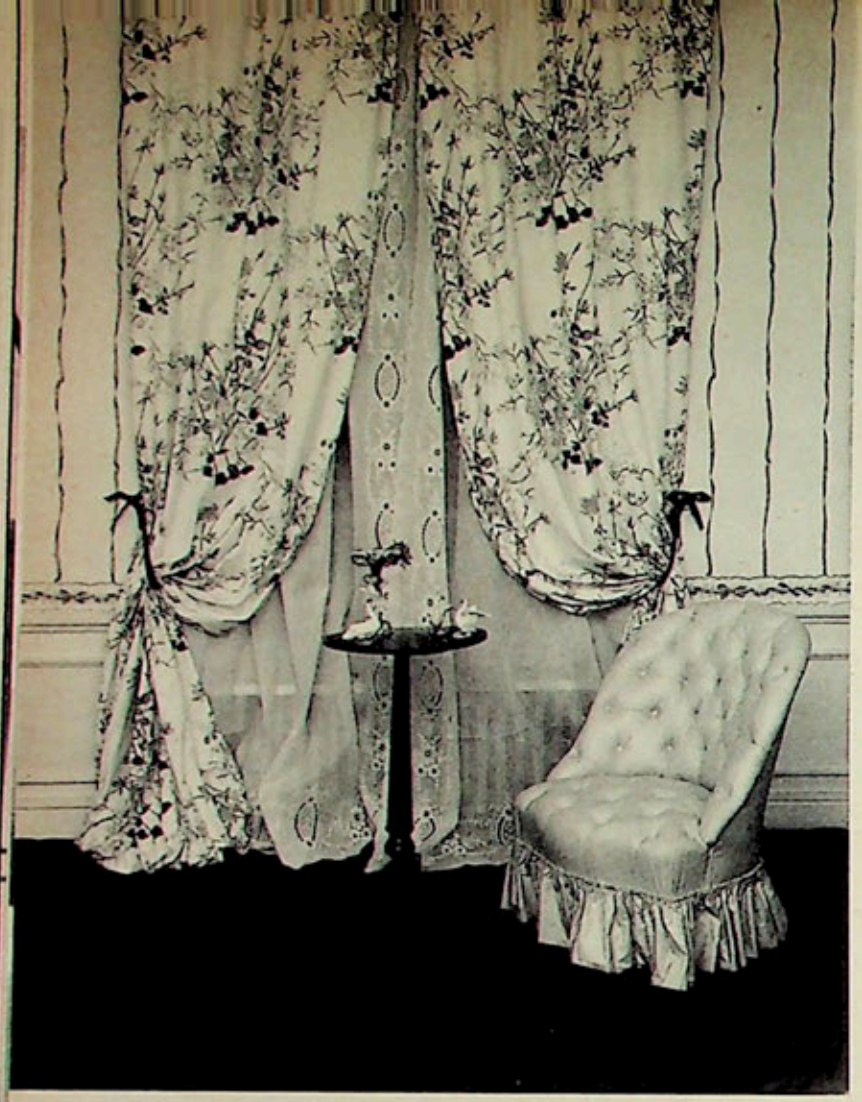




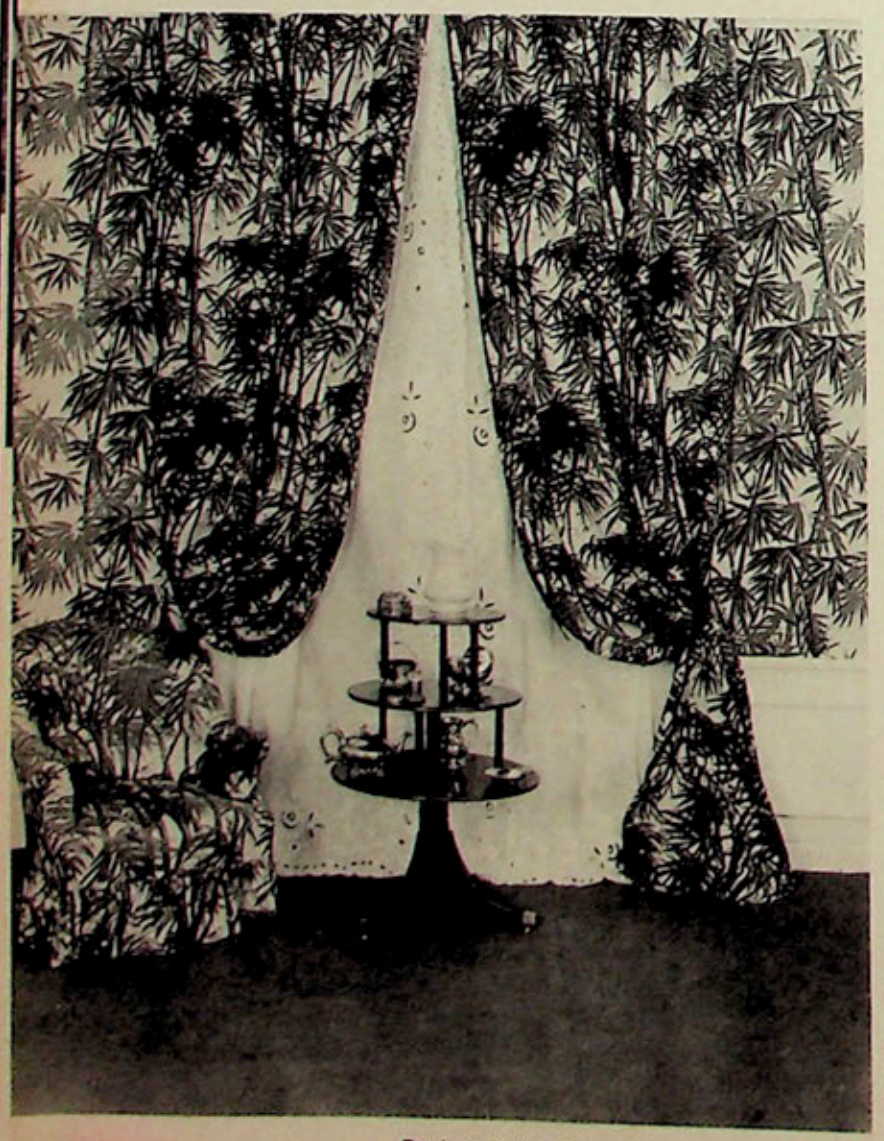
▲ Le projet présenté en 1957 au concours international pour la construction du Sanctuaire de la Madonna delle Lacrime à Syracuse est une des œuvres les plus spectaculaires d'Enrico Castiglioni. Pourtant, loin de chercher à créer une architecture « fantastique », celui-ci s'est simplement laissé guider par la logique d'une solution constructive essentiellement destinée à animer l'espace interne par le jeu de valeurs lumineuses très subtilement dosées.

◄ Le Petit Palais des Sports de Busto Arsizio, conçu en collaboration avec les ingénieurs Dante Brigatti et Sergio Brusa Pasqué, permettra à 3 ou 4000 spectateurs d'assister à toutes les sortes de réunions sportives imaginables. Entièrement exécuté en béton armé, il est formé par une large cuvette soutenue par une couronne de piliers s'appuyant sur une fondation annulaire et une couverture hyperboloïde constituée par une résille d'éléments préfabriqués entre lesquels seront fixées des plaques de matière plastique en ondulux translucide.

architecturale volontairement spectaculaire. Le contrôle constant de critères rationnels, le choix de structures simples et logiques et une ferme résolution de ne garder que l'essentiel lui permettent heureusement d'éviter cet écueil. Classique de formation et de goût, il redoute d'ailleurs les outrances et fonde toujours son esthétique sur des considérations techniques et humaines impératives.



Tissu «L'Amour dans l'âme». Papier peint et bordure «Frivolité»



Papier peint et tissu «Aux Iles d'Amérique»

SUZANNE FONTAN S.A.

TISSUS D'AMEUBLEMENT

NOBILIS

PAPIERS PEINTS DE «DISTINCTION»

29, rue Bonaparte - Paris 6e - DAN: 94-95

CES TISSUS ET PAPIERS PEINTS
SONT EN VENTE CHEZ

AUGUSTO GIULIANI A.G.

AG

Roma - via Propaganda 8 - via Capo le Case 28
Tél. 68 10 31

décoration

formes utiles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

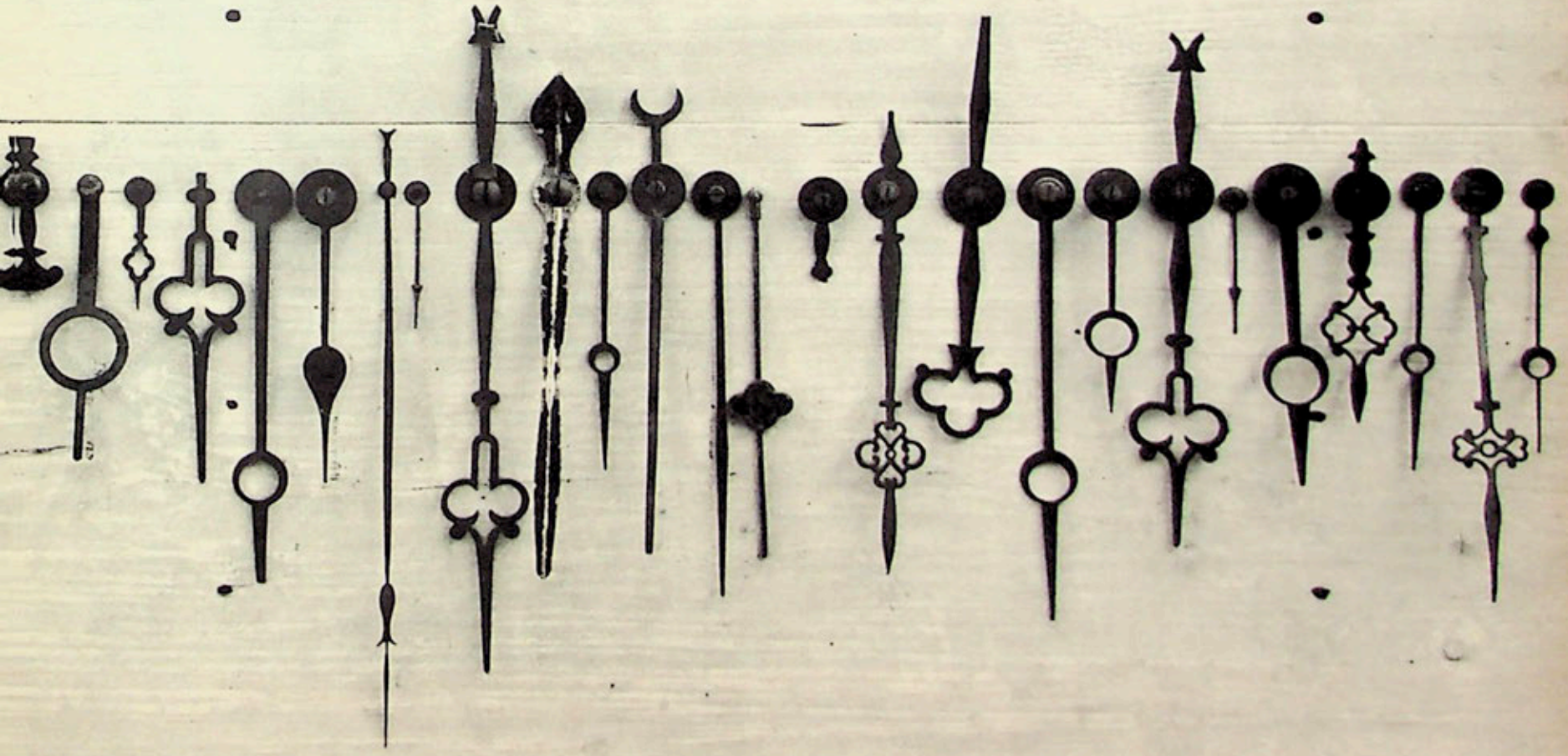
G.B. BERNINI & FIGLI sas

Allestimenti Arredamenti - Via Cefalonia 9 - **Milano** - Tel. 305.265 - 305.288

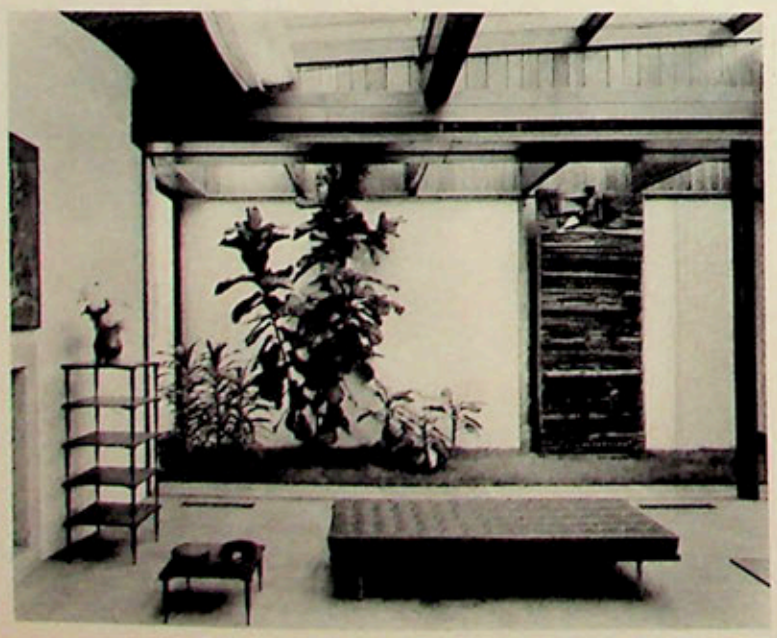
ARCH. G. FRATTINI

Documentation gratuite, Meubles Galerie Raspail, boite postale N° 23-07 Paris 7e

à l'heure *italienne*

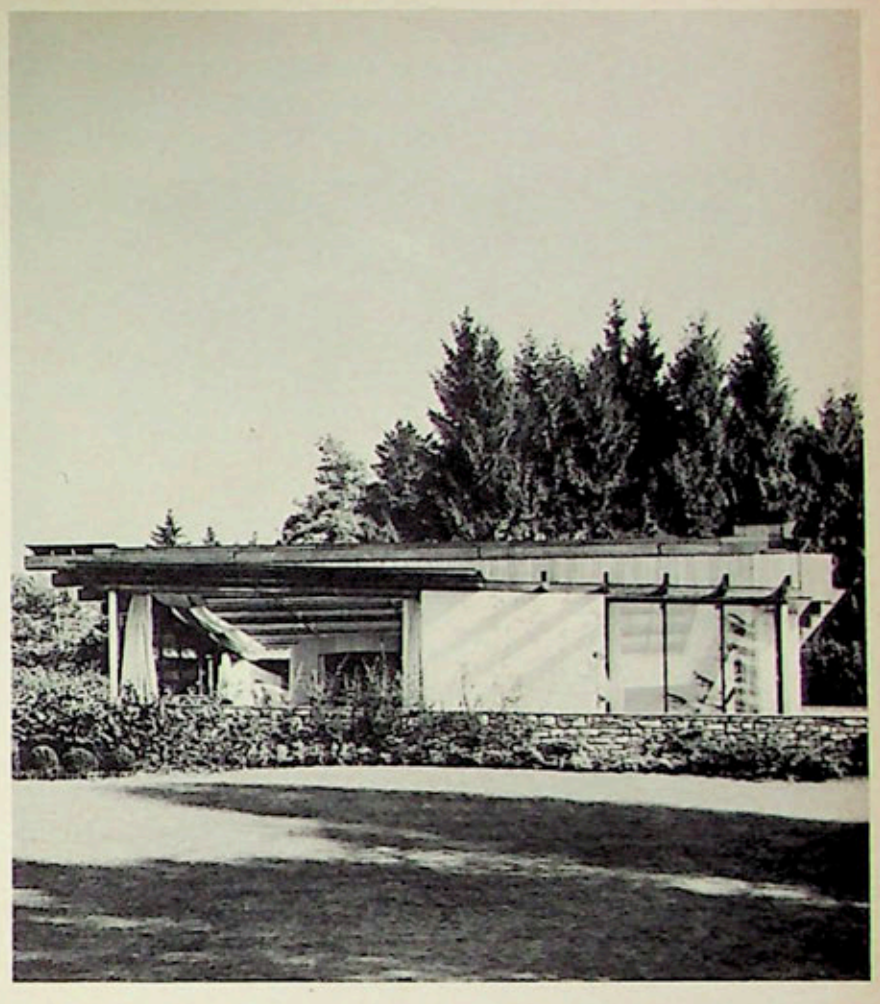


Une simple planche de bois sur laquelle Enzo Mari a aligné une série d'aiguilles de pendules anciennes constitue un panneau d'un bel effet décoratif.



◄ Un coin du living-room. Au fond, un relief de Pomodoro en bronze, réalisé par l'artiste pour M. Agnelli, s'harmonise avec les plantes vertes. A gauche, petites tables superposables de Gardella (Azucena), avec une poterie de Picasso. Canapé de Mies van der Rohe, garni de cuir naturel. Sous les dalles de verre du toit des stores blancs filtrent à volonté le soleil et créent une ambiance très lumineuse et gaie.

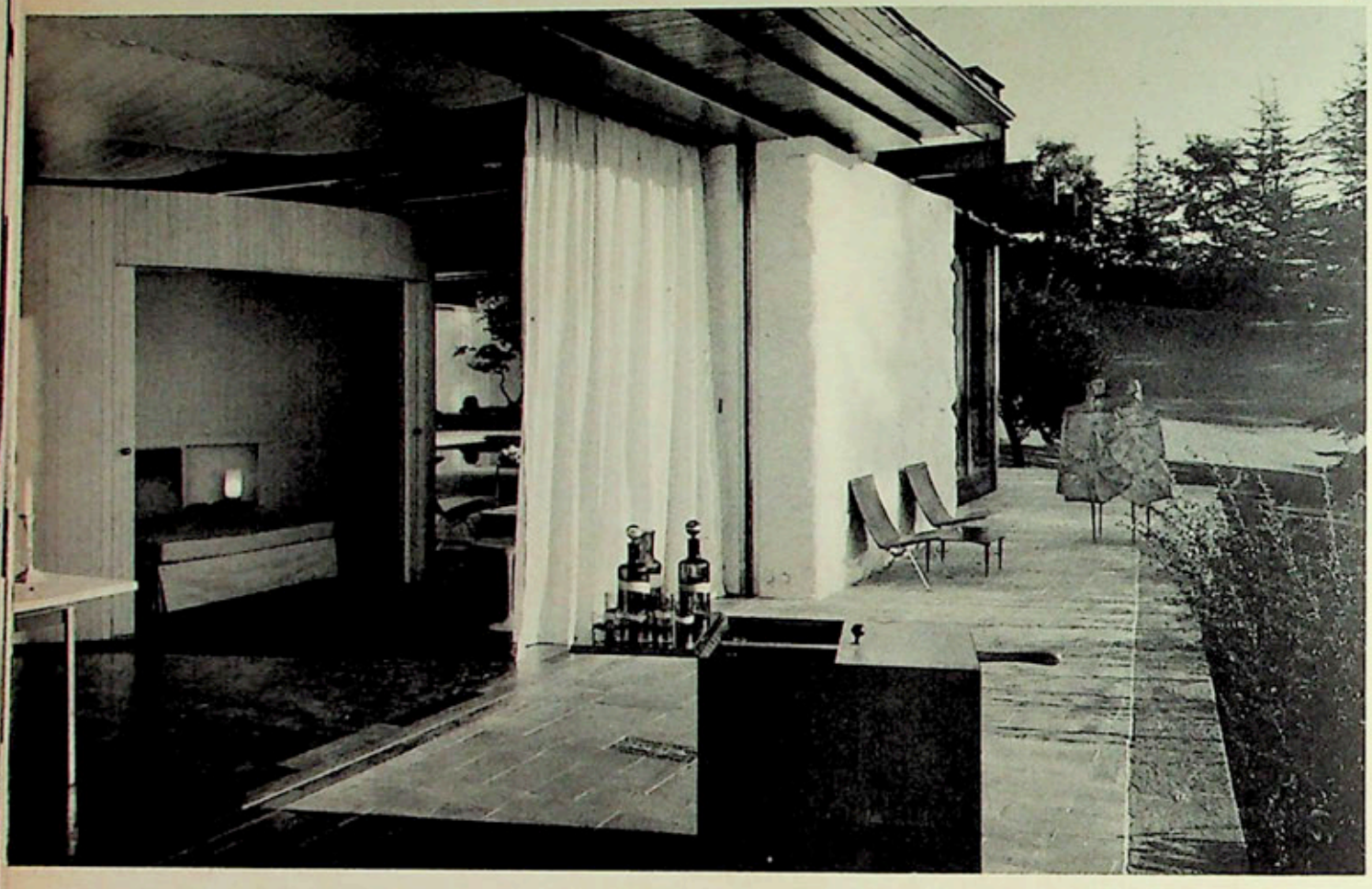
◄ Entre le jardin planté d'arbres à feuilles persistantes et le living-room ouvert sur la piscine, le mur avec les rainures métalliques dans lesquelles glissent des parois de verre. A droite, une sculpture de Sazzini, en bronze moucheté de points d'or. Les sièges, garnis de cuir naturel sont du danois Poul Kjaerholm.



De tous les côtés, les grandes ► verrières commandées électriquement permettent d'ouvrir la maison sur la piscine ou le jardin. Celui-ci, dessiné par le célèbre paysagiste Russel Page, est planté de conifères et d'arbustes à feuilles persistantes qui forment autour de la maison un îlot de verdure sombre sur la pente claire du gazon.
▼

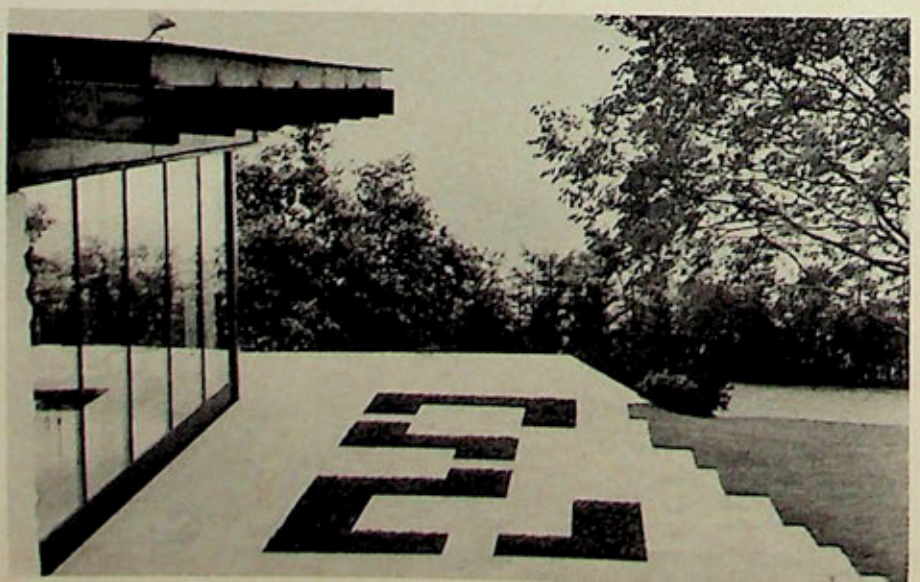
Une vue d'ensemble du living-room. Le dallage extérieur se prolonge sur une partie du sol. L'autre partie est en bois de teck. A droite, la paroi circulaire en bois clair de la zone entièrement inscrite dans la pièce principale qui comprend la chambre à coucher, la salle de bain, le bar et une toute petite cuisine. La villa est conçue en effet plus comme un pavillon d'agrément que comme une véritable résidence.
▼

La cloison intérieure de la chambre est laquée dans un ton jaune primevère et le plafond est tendu de lin naturel. Le lit est recouvert d'une soie rêche de Bangkok. Tapis de Lauer (Cogolin) ton sur ton, table en travertin sur piétement nickelé, équipée de tiroirs en ébène presque invisibles (Knoll-Italie). Au premier plan, bar de Gardella (Azucena) en bois naturel. L'intérieur est laqué noir. Verres et flacons de Venini. Au fond, une sculpture de Chadwick. Chaises de Kjaerholm. Les rideaux sont en soie naturelle, de tons variés, allant du blanc pur au beige clair.



Ces chaises de Saarinen sont les premières qui aient été vendues en Europe. La table a été faite sur commande par Knoll-Italie. Le piètement est en travertin, le dessus en bois naturel, d'une très jolie forme en ellipse.

Derrière la maison, entre les dalles vieux rose, un motif décoratif dont l'idée est empruntée aux jardins moghols: le buis, planté en profondeur, affleure au niveau du sol.

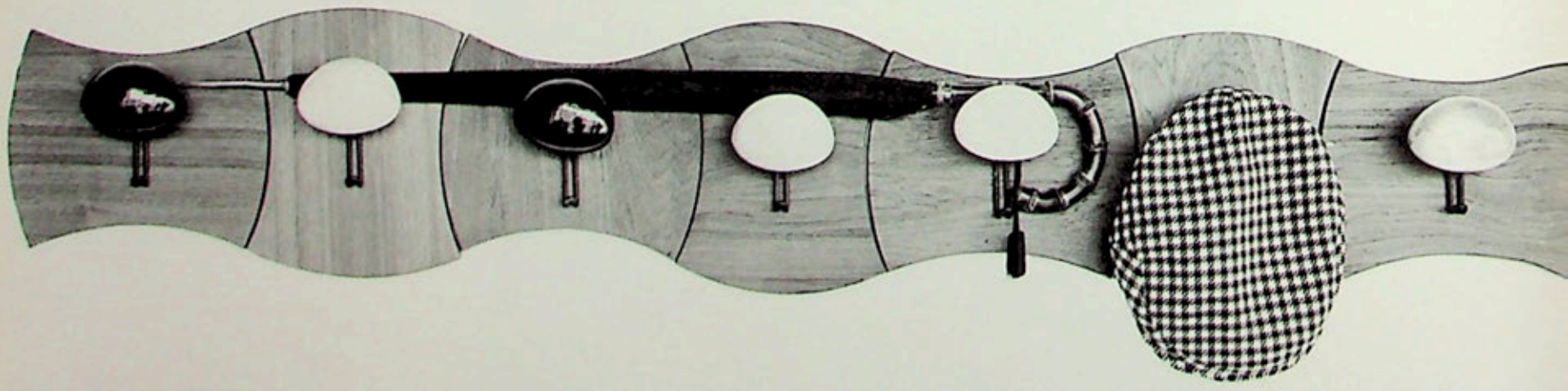


▲

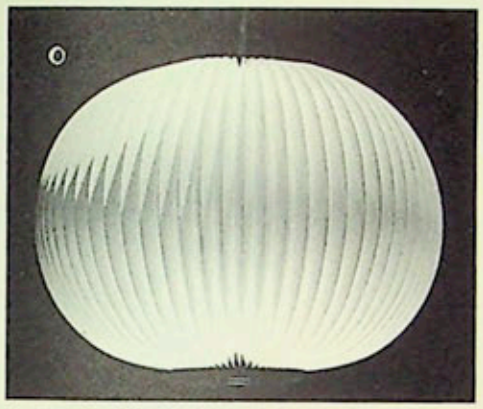
Un autre aspect de la maison, montrant au fond les stores tendus sous la verrière. A gauche, devant la cheminée, sièges de Mies van der Rohe. Au fond, le relief de Pomodoro et, derrière la piscine un tableau de Sam Francis. M. Agnelli a placé également dans la villa quelques-uns des beaux tableaux de sa collection, et notamment des dessins de Picasso, des peintures de Chirico, Rothko, Nicolas de Staël.

« Une maison n'est pas un musée mais un sac » disent Irène Brin et Gaspero del Corso, directeurs d'une galerie d'art de Rome. Dans leur chambre sont rassemblés une armoire tyrolienne du XIXe, un « tamsi » (coffre à tiroirs) japonais que surmonte un vase en poterie populaire sarde. La tête du lit est constituée par un Sacré-Cœur rayonnant, panneau de bois peint provenant d'une église. Une moire blanche soulignée de passementerie dorée recouvre le lit. Table de chevet en verre sécurit que surmonte un ange tyrolien en bois polychrome. Carrelage rouge et noir au sol.

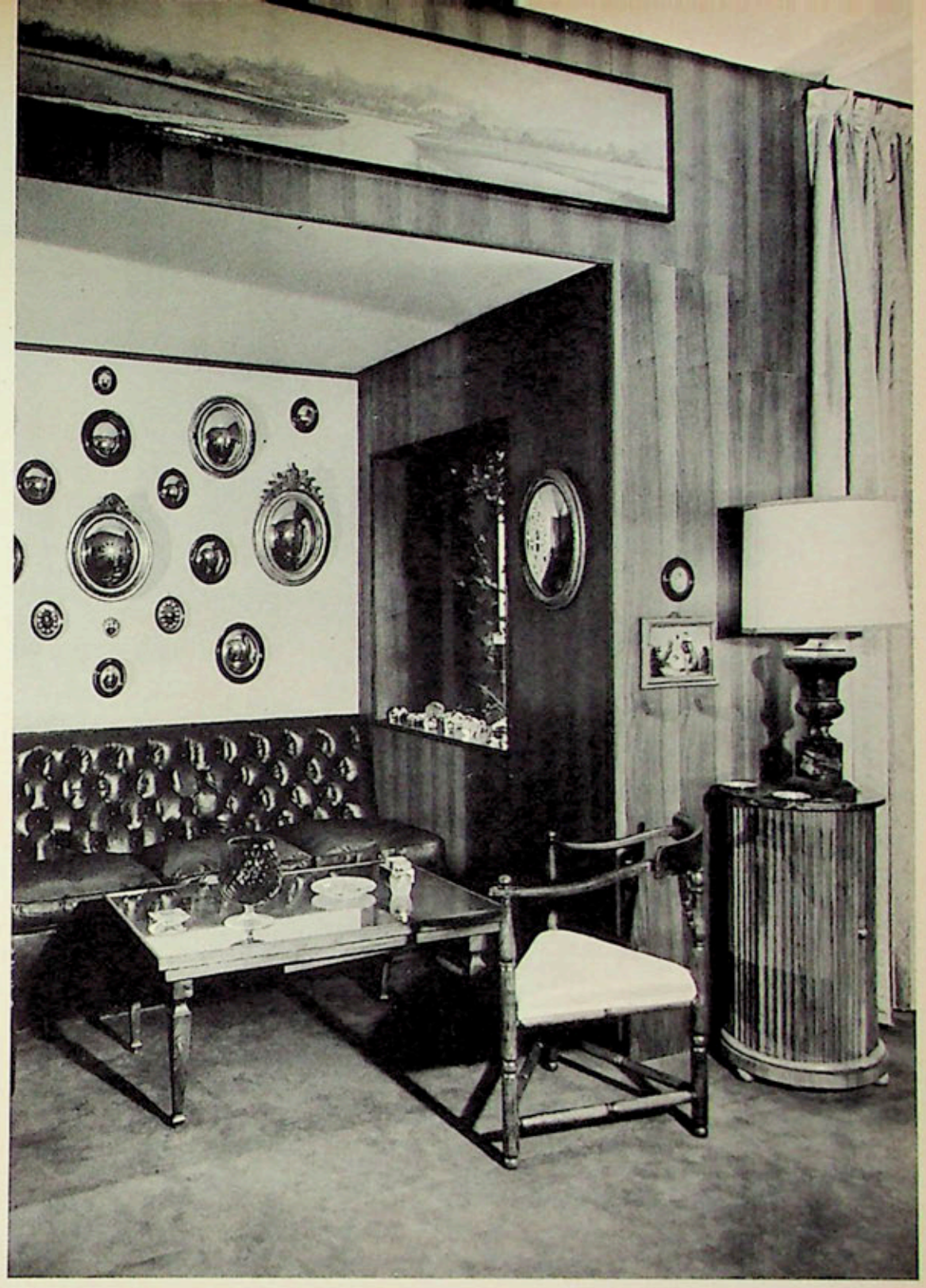
IDÉES ITALIENNES



Ce coin-repas a été installé dans une niche aux parois revêtues de bois. Au fond, une collection de miroirs de sorcières. Canapé en cuir capitonné marron ; table basse de hauteur réglable ; fauteuil rustique toscan XVIIe. La baie à droite donne sur une petite terrasse. Réalisation Modenese Pinto, Milan. ►



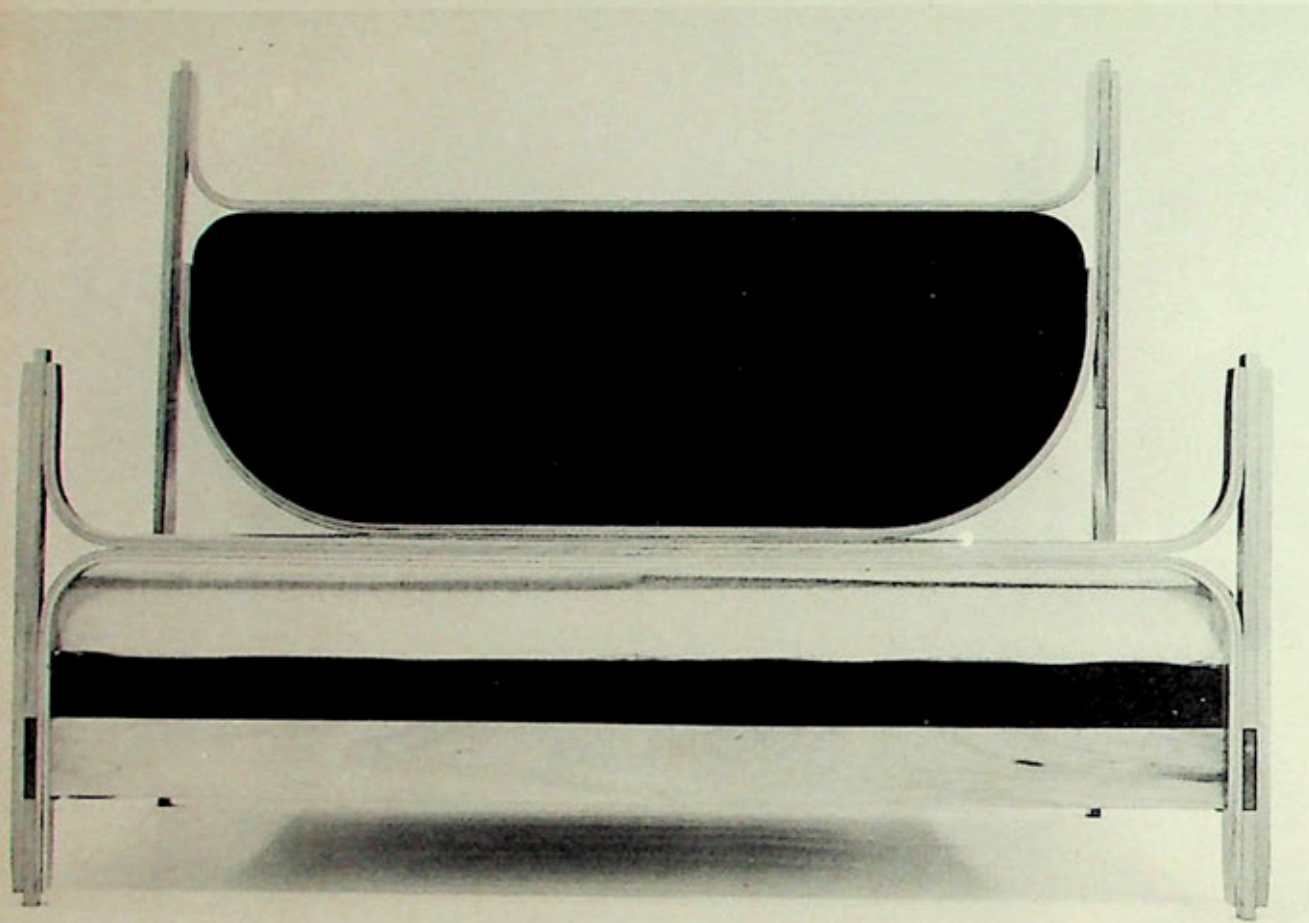
▲ *Deux adaptations italiennes du lampion mis à la mode par les Japonais. Création Home, Turin.*

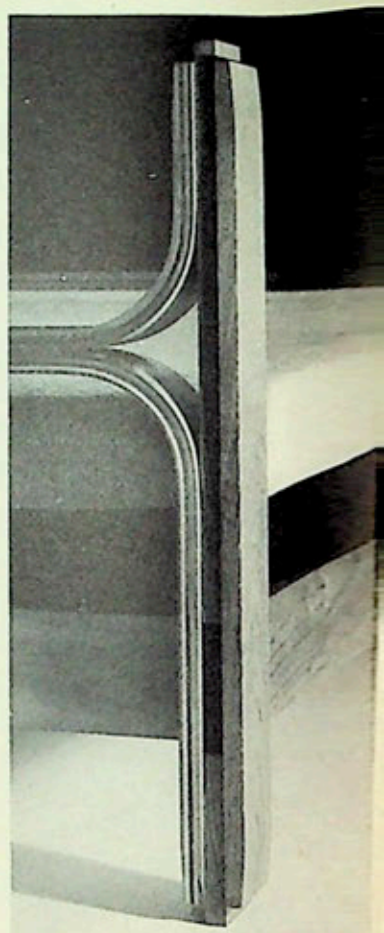


L'allongement du coffre, la courbe des tréteaux font de ce secrétaire en jacaranda dessiné par l'architecte Frattini un meuble d'une grande élégance. Des rideaux de bois dissimulent les tiroirs et casiers. Production G. B. Bernini. Distributeur L'Ambienti, Milan. ►

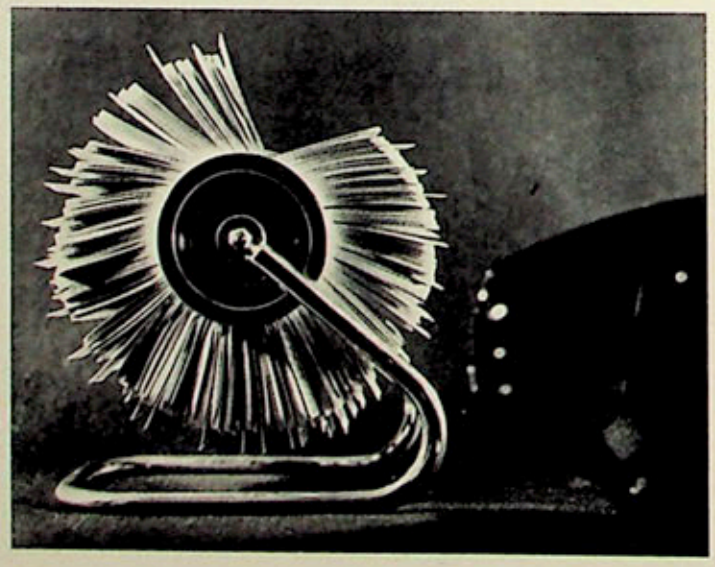
◄ *Des éléments de bois assemblés composent un porte-manteau original. Patères laquées noir ou blanc. Création des architectes F. Campo et C. Graffi. Distributeur Home, Turin.*

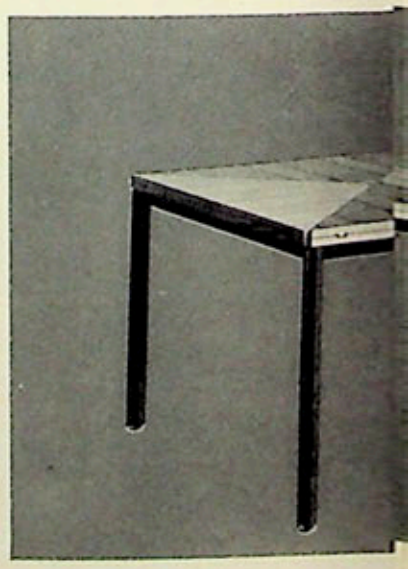
Lit à deux places en noyer courbé à la presse électrique, modèle de l'architecte Fulvio Raboni. La tête du lit est en gommapiuma tendue de toile foncée, assortie à celle qui garnit le matelas en mousse de latex. A droite : détail du pied du lit montrant la qualité de l'exécution et l'élégance des formes. Pier Paolo Delitala, Milan.





Un support d'acier maintenant un essieu où s'encastrent des fiches de couleurs variées constitue un fichier en forme de soleil à la fois pratique et joli. Samo, Milan.

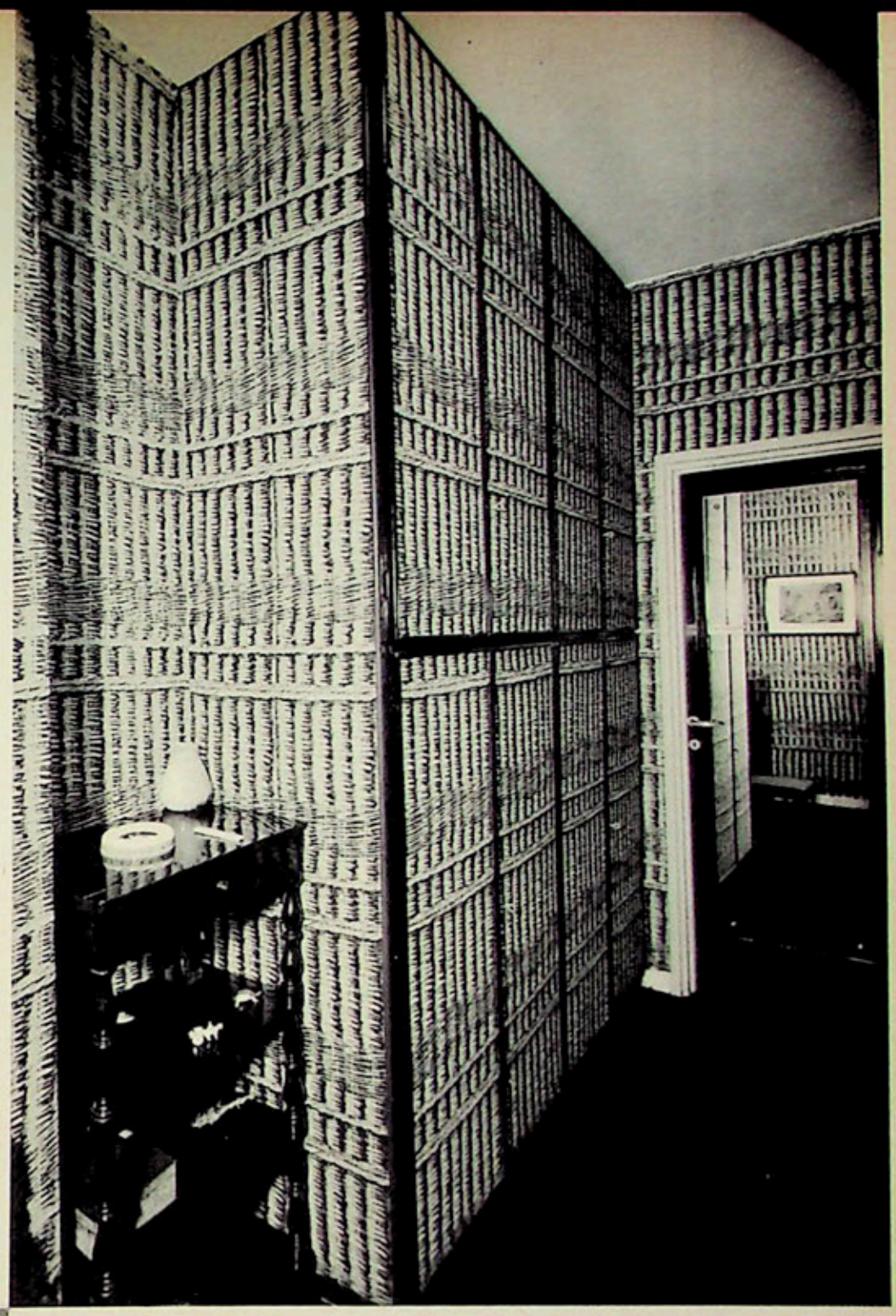




▲

Ci-dessus et en pied de page, carreaux de revêtement en céramique gris ou vert. Richard Ginori, Milan.

Dans un appartement de célibataire, un petit vestiaire entièrement tendu d'un tissu à motifs de joncs blancs et noirs. Les portes des armoires encadrées de baguettes noires, sont également garnies de tissu. Moquette noire, miroir de sorcière encadré d'un motif en fer battu. Réalisation Modenese Pinto, Milan. ►

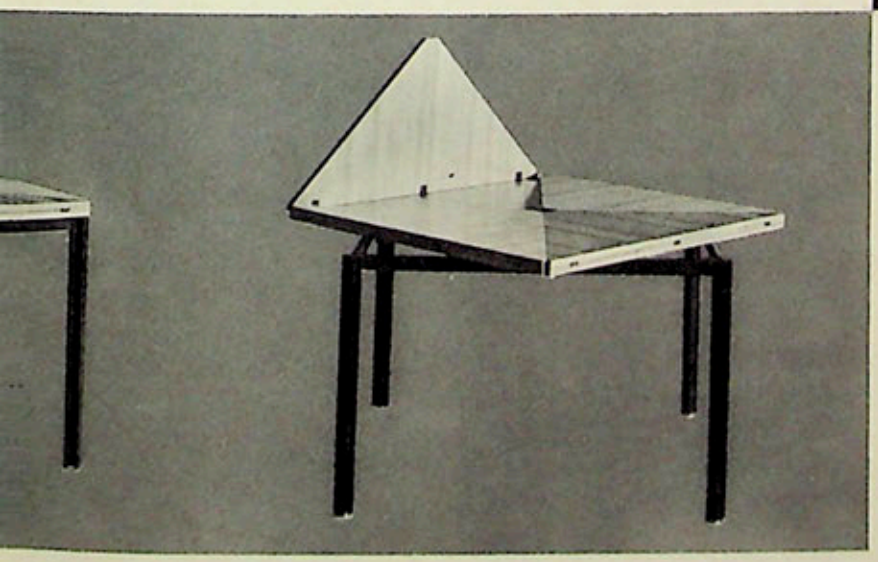


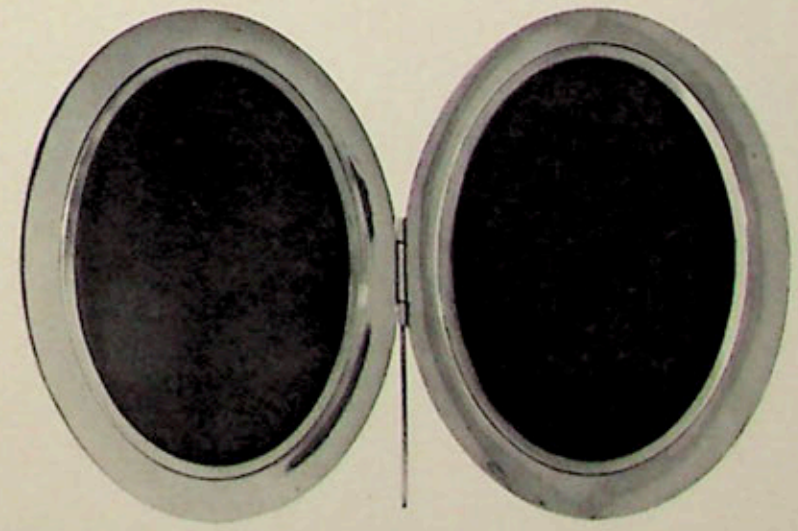
Ci-dessous, à droite

Double cadre à photo en argent. Une fine tige courbe qu'on aperçoit derrière la charnière le tient debout lorsqu'il est ouvert. Fermé, il a l'aspect d'une montre plate. Adrasteia, Milan.

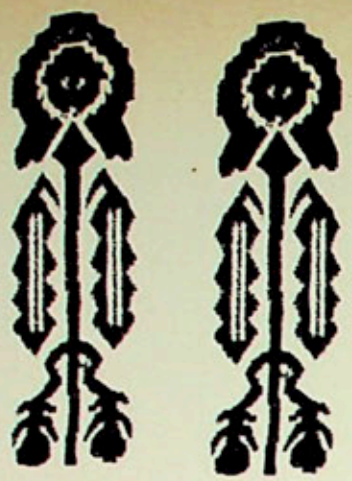
Cette table est constituée par un piétement en fer laqué noir mat sur lequel pivote un plateau de palissandre que l'on déplie pour l'agrandir. Architecte Borsani. Tecno, Milan.

▼

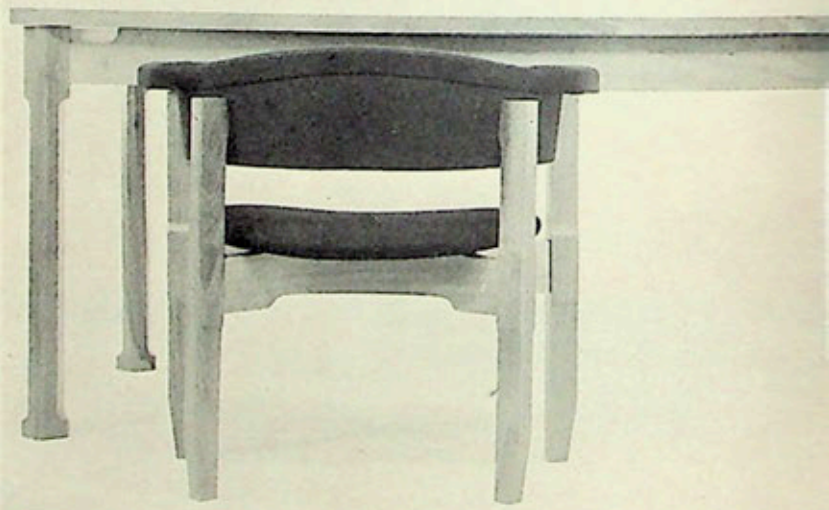




Le motif qui garnit cette double page a été emprunté à un tapis sicilien. Cette fleur stylisée est caractéristique de ces réalisations artisanales, très en vogue actuellement en Italie. Mobilia, Milan.



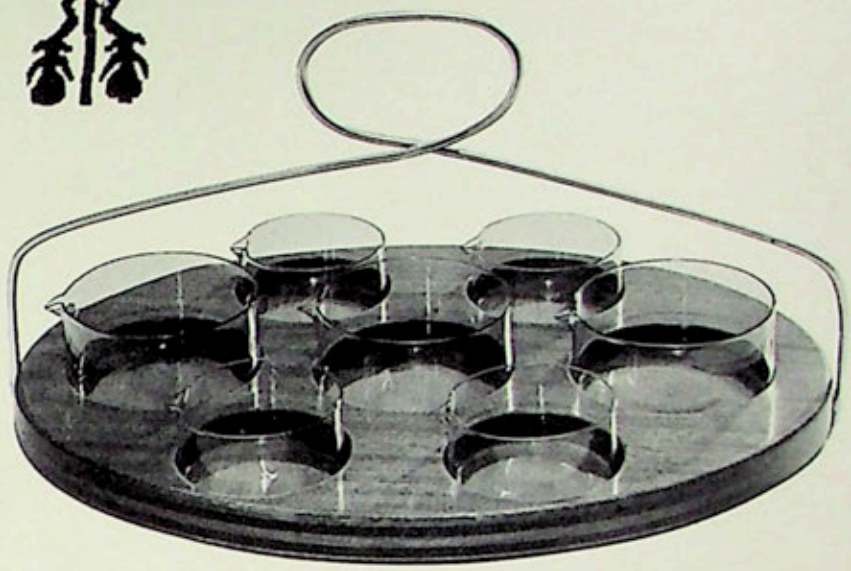
Fauteuil en matière plastique moulée recouvert de tissu sur piètement d'acier. Architecte Frattini. Production Cassina. Distributeur L'Ambienti, Milan.



Moule à gâteaux, plat et raviers en faïence blanche. Le bureau de style de la Rinascente a encouragé la fabrication en série de ces objets dans la tradition de la faïence de Bassano ; on peut ainsi les vendre très bon marché.

Plat à hors-d'œuvre dessiné par l'architecte Dilde Grandi : sept godets en verre de deux tailles s'encastrent dans un plateau d'acajou à anse d'acier. Adrasteia, Milan.

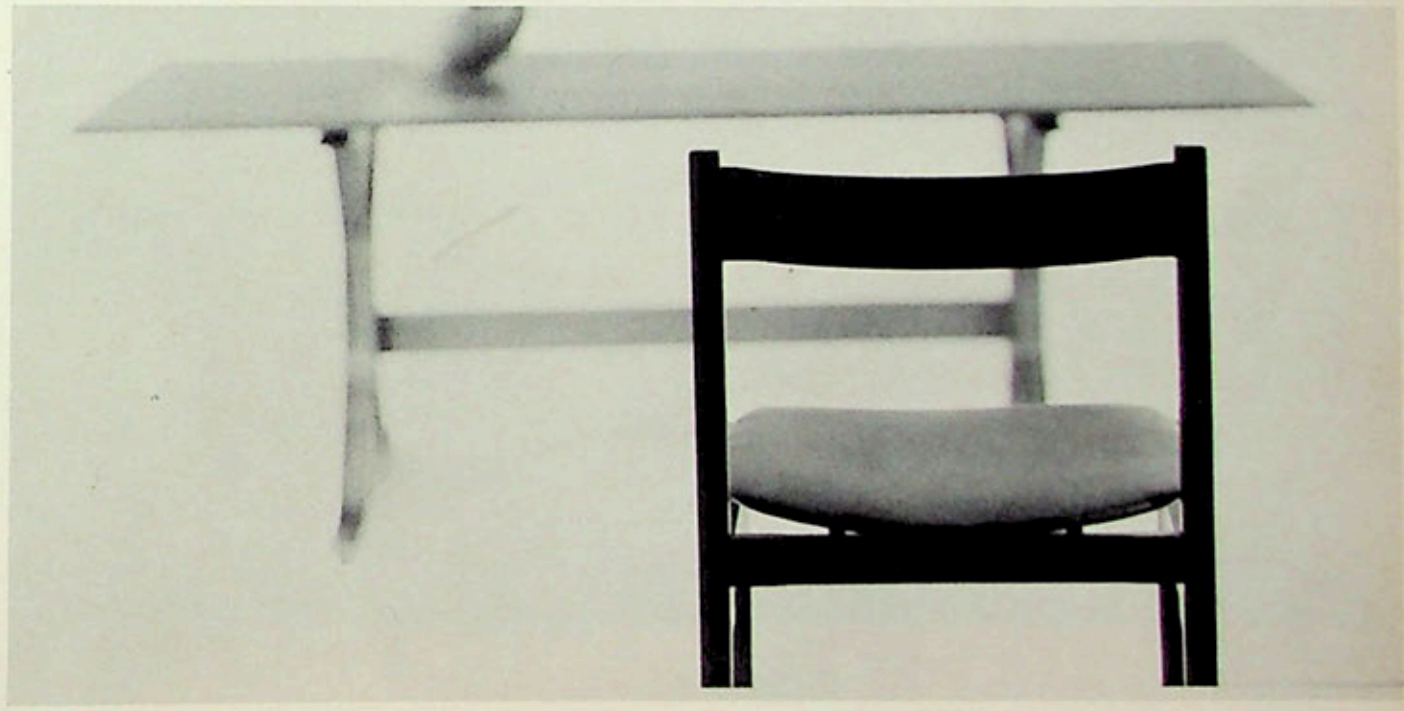
▼



Création récente de Falconetto, ces poufs en céramique blanche cannelée ou décorée de motifs en relief, sont de petits sièges d'appoint amusants et peu encombrants. Mur et canapé garnis de toile de lin gris souris à motifs de coquille.

Table rectangulaire et petit fauteuil en noyer dûs à l'architecte Fulvio Raboni. Le siège et le dossier du fauteuil sont en mousse de latex tendue de toile. Pier Paolo Delitala, Milan.

▼

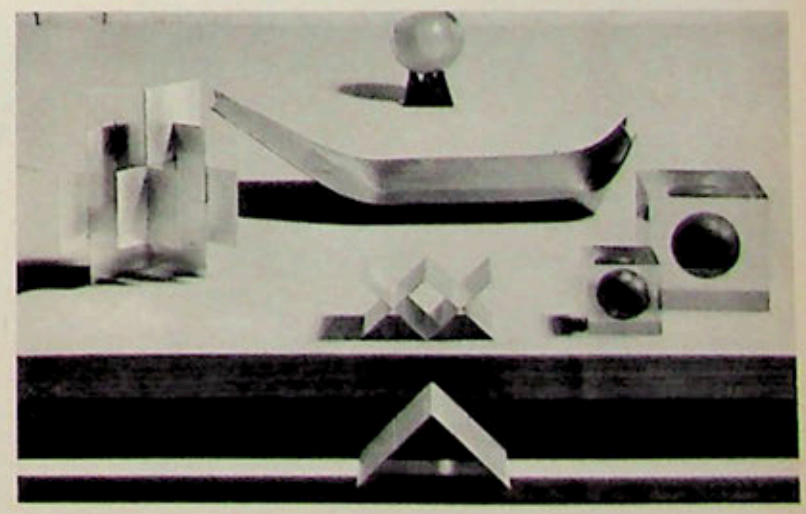


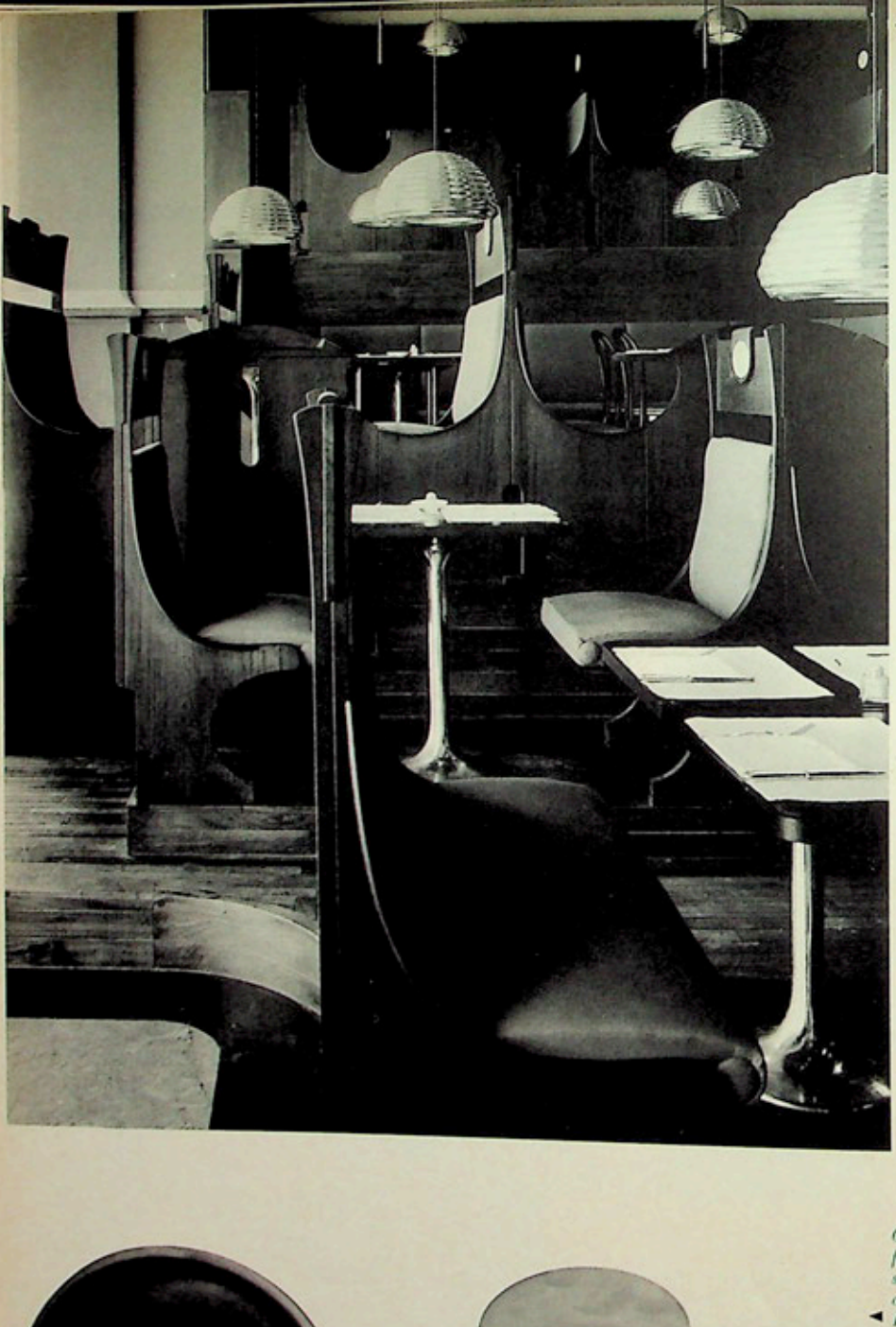
▲

Chaise et table en jacaranda. La galette du siège peut être en cuir ou en tissu. Ces meubles se recommandent par leur sobriété et l'élégance de leurs formes. Création de l'architecte Frattini. Production Cassina pour la chaise, G. B. Bernini pour la table. Distributeur L'Ambienti.

De gauche à droite, Bruno Munari : structure continuée, montage exécuté à 20 exemplaires, signés et numérotés par l'artiste ; bol en alpaca également dû à B. Munari ; boule transparente en résine synthétique, montée sur aluminium et contenant un cube coloré ; cubes et presse-papier en résine synthétique avec boule d'acier à l'intérieur, créations de Enzo Mari. Distributeur Bruno Danese, Milan.

►



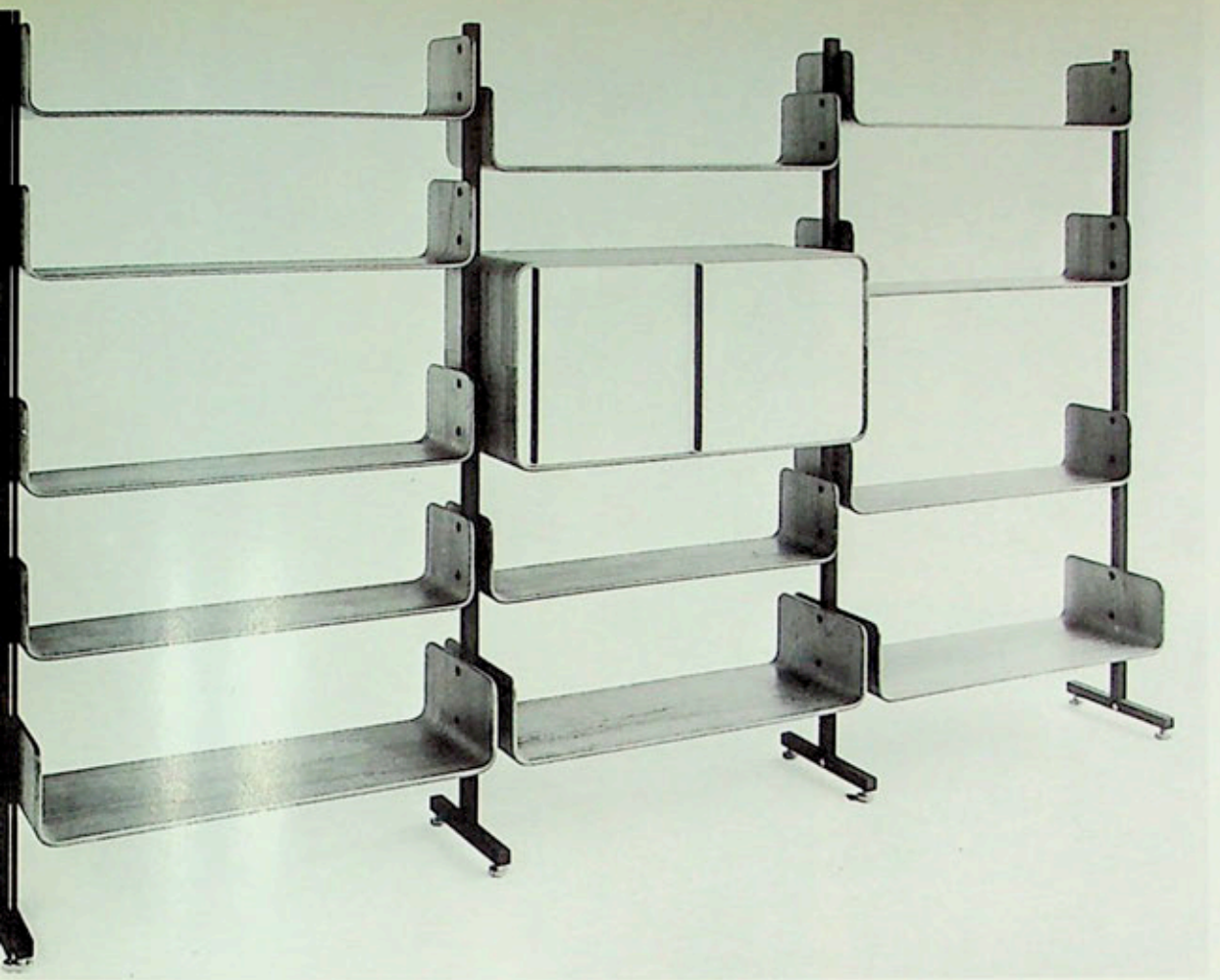


◀ *Le restaurant-brasserie « Splügen-Bräu » récemment ouvert à Milan, Corso Europa, au rez-de-chaussée d'un immeuble en verre de Caccia Dominioni, est une réalisation très originale due aux frères Castiglioni. La salle est conçue sur trois niveaux et heureusement compartimentée. Banquettes en bois courbé tendues de drap ocre. Lampes-cloche en métal blanc cannelé.*

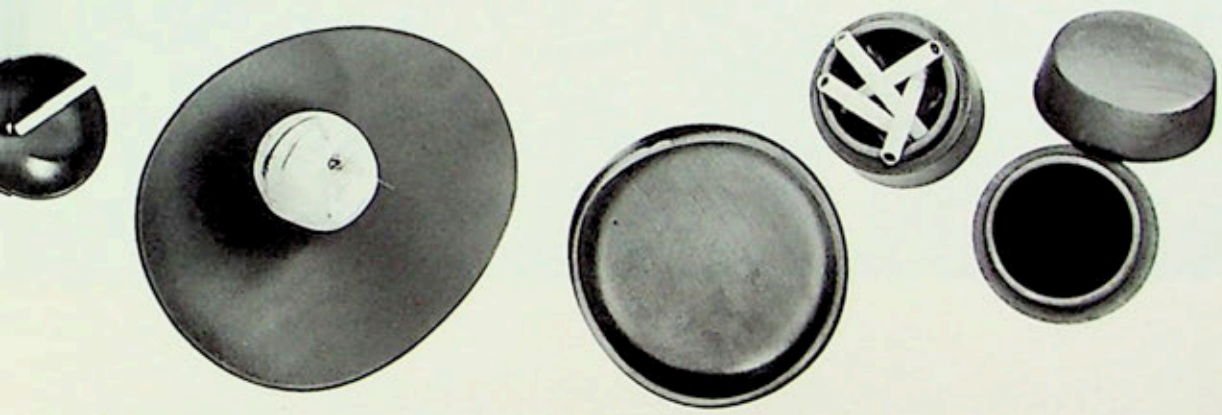
▲

Ces plats, boîtes et coupelles de formes et de dimensions variées, sont tous en bois. Dessin des architectes F. Campo et C. Graffi.
◀ *Distributeur Home, Turin.*

Chaise en jacaranda dont la galette peut être recouverte de cuir, de tissu ou de plastique.
Dessin de l'architecte Frattini.
Production Cassina.
Distributeur L'Ambienti, Milan.



◄ *Des rayonnages de bois courbé ou des coffres à portes coulissantes, également en bois, mobiles le long de montants métalliques, composent des étagères d'une grande souplesse d'utilisation. Création Home, Turin.*



Cet appartement installé par A. Cardazzo, directeur d'une galerie d'art à Milan, se distingue par l'association réussie entre d'importants tableaux contemporains — ici un Modigliani — avec de somptueux et rares tapis persans à motifs de personnages.

▼

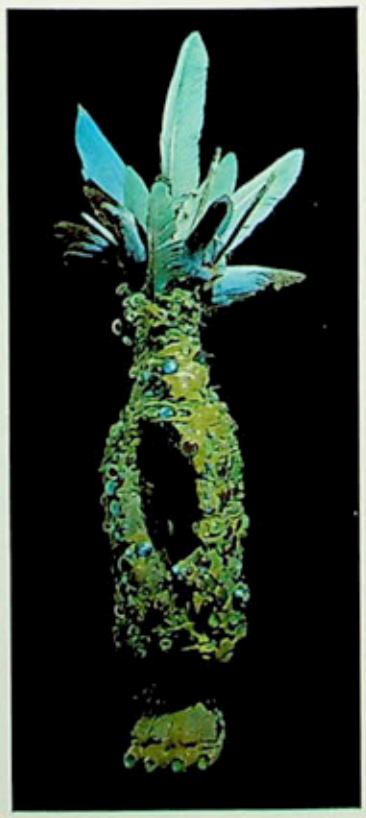
Tunique en soie imprimée ►
à porter sur un pantalon.
Boutique Falconetto, Milan.

Falconetto a placé sa nouvelle collection de bagages sous le signe du satin fermière. Dans les deux sacs et la valise reproduits ici, il a allié ce tissu à du cuir souple. Collier composé de trois rangs de grosses perles montées sur des chaînes très fines. Etole en laine à franges ; obélisque en faïence blanche de Bassano.
▼

Ensemble de jersey sport.
Modèle Ava Golf, Milan. ►

A l'extrême droite:

De simples bouteilles de vins ou de liqueurs enrichies de montres, de plumes et d'objets les plus divers composent des flacons rutilants et inattendus.
Boutique Falconetto, Milan.

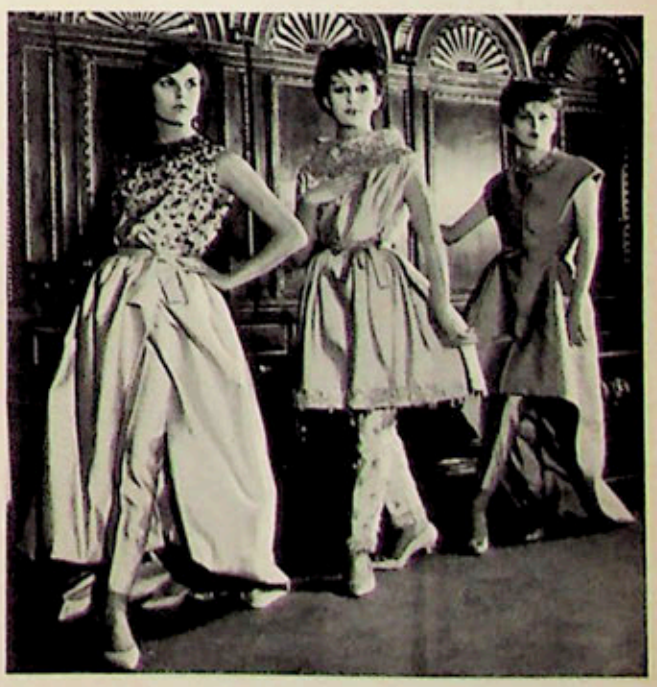


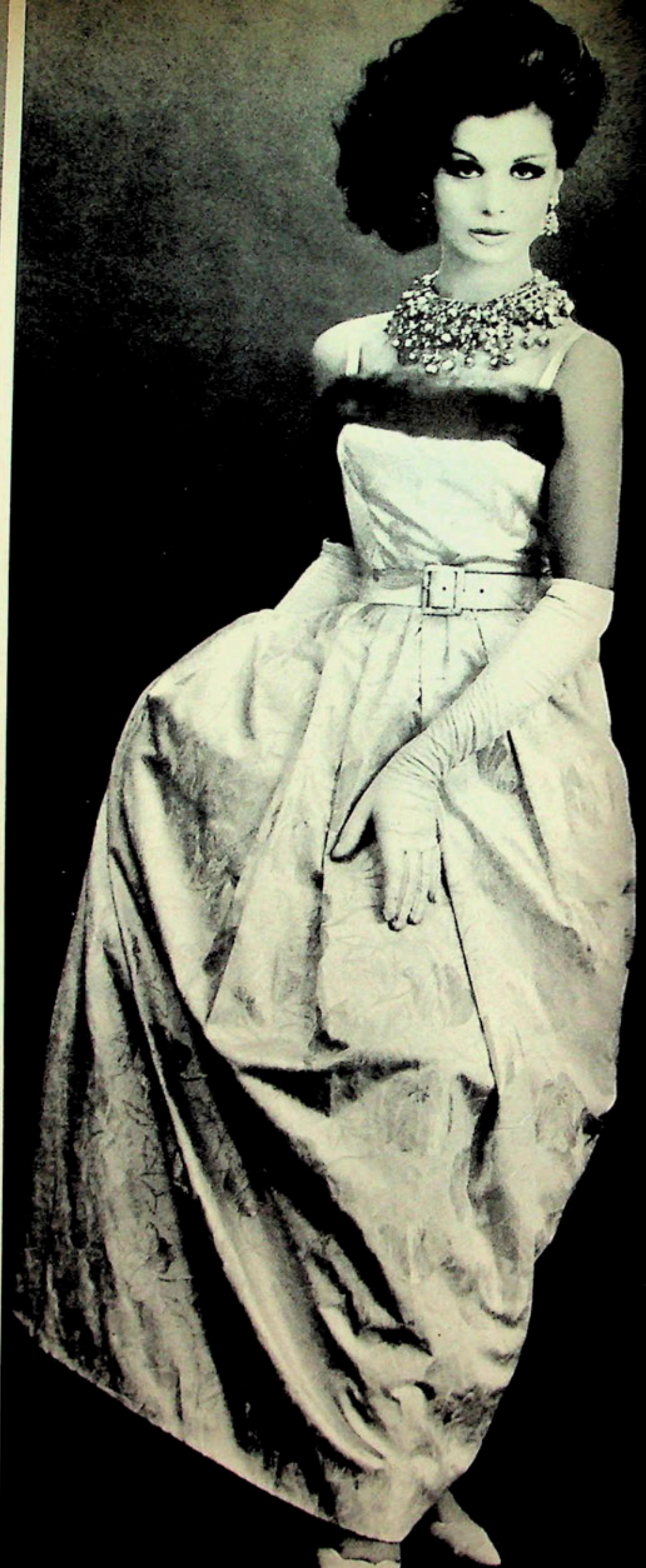
A gauche:
Ensemble en laine poil de chameau naturel. Casquette et écharpe vert bronze. Création Laura Aponte, Rome.

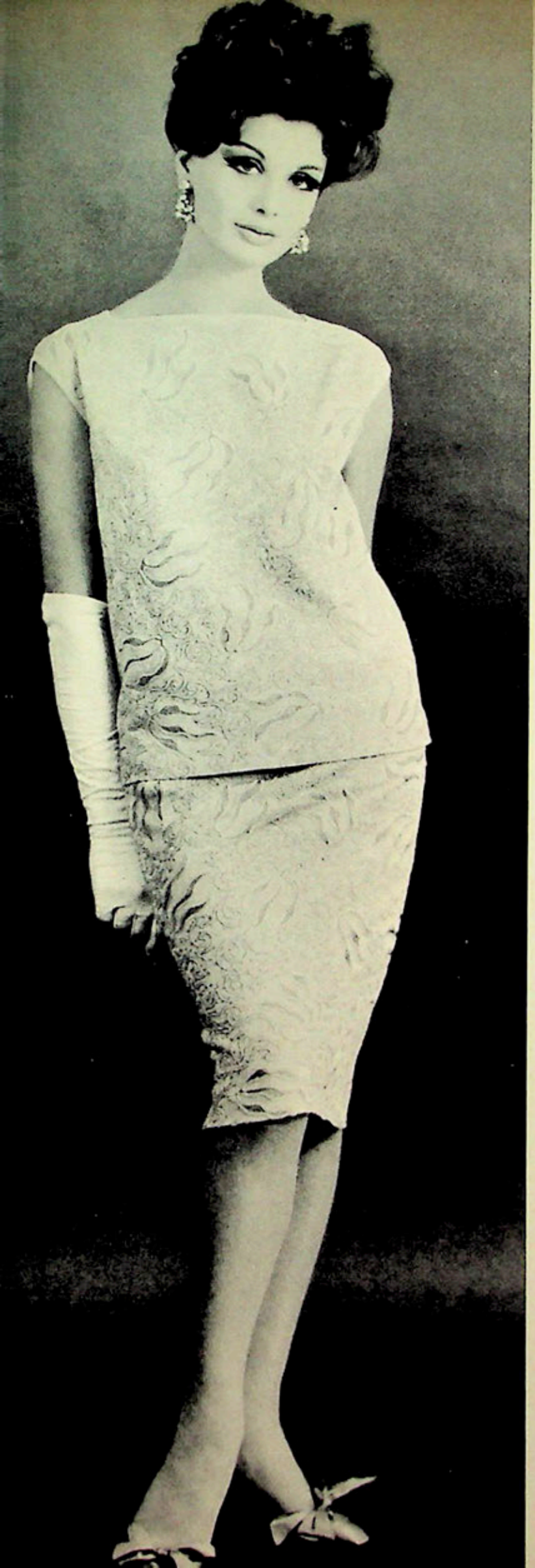
Ci-contre:
Tenue d'hôtesse en laine ivoire brodée beige et marron. Création Laura Aponte, Rome.

Ci-dessous:
Modèles de la collection présentée à Florence par Irène Galitzine. Coiffures et maquillage « Oriental Look » Elizabeth Arden.

L'ŒIL *aux aguets sur la mode italienne*







Ci-contre:
Ensemble en tricot de soie rebrodé de couleur sable. Modèle créé par Ava Golf, Milan.

Page ci-contre, à gauche:
Robe du soir en Rhodia. Modèle de Veneziani, Milan.

Page ci-contre, à droite:
Robe du soir en satin broché Snia Viscosa. Décolleté garni de fourrure. Modèle de Veneziani, Milan.

▲
Chapeau de tulle matelassé de laine et garni de plumes d'autruche. Modèle de Cesare Canessa, Rome.

Mantegna-Crivelli

Suite de la page 36

Sa Cité antique n'est pas celle de Tite-Live, mais déjà celle de Shakespeare, aussi imaginaire, somme toute, que le Mexique du Douanier Rousseau. La froideur implacable de ses pétrifications ne saurait tromper: elle révèle l'intensité de son sentiment de la matière, déjà observée chez tant de squarcionesques et qu'il avoue lui-même en revenant si souvent sur le thème des carrières, des tailleurs de pierre. En fossilisant la nature, Mantegna en donne une vision purement subjective et finalement anti-classique. Il cache sous un masque glacial l'inquiétude du visionnaire. Comment expliquer autrement ces rochers impossibles, ces ruines anachroniques, ces grottes, ces villes fantastiques? Pareillement le goût si vif de la caractérisation qui fait de lui un admirable portraitiste, le porte à décrire des sentiments violents ou angoissés, à peupler ses compositions de monstres grimaçants ou grotesques, et plus rarement à célébrer l'impersonnelle perfection du beau idéal.

L'exposition de Mantoue présentant l'essentiel de son œuvre (hormis ce qui reste des fresques de Padoue, les *Triomphes* très altérés de Hampton Court et quelques tableaux de chevalet, parmi lesquels on regrettait surtout le *Christ* de Copenhague) dans une série de salles de dimensions assez réduites, accusait l'intensité presque obsédante d'une cosmogonie barbare et raffinée. S'il faut souligner l'unité de l'œuvre de Mantegna (unité telle que certains critiques hésitent encore à situer telle ou telle œuvre non datée au début ou à la fin de sa carrière), la cohérence de son style et de son inspiration, il serait absurde d'en nier pour autant la complexité et les détours. L'artiste se ménage parfois des épisodes plus détendus, plus naturels. L'exquise *Madone* de Berlin, par exemple, épouse avec grâce le rythme fluide d'une simple parabole (voir page 36) et derrière la *Mort de la Vierge* du Prado s'ouvre le lumineux paysage des lacs de Mantoue, décrit avec un lyrisme serein et direct (voir page 34). Même contraste dans *Minerve chassant les Vices du Jardin des Vertus* (1502), du cabinet d'Isabelle d'Este (Louvre), entre le terrifiant ballet mythologique du premier plan et, au fond, le calme rustique de la campagne (voir page 36).

De même, confrontée pour la première fois avec l'ensemble de l'œuvre peint, la *Camera degli Sposi* (terminée en 1474) paraît témoigner d'une simplicité monumentale que l'excès de surcharges compromet ailleurs. Certes la virtuosité stupéfiante des trompe-l'œil du plafond (qui reparaît plus tard dans le tour de force du *Christ mort* de la Brera par exemple, et inspirera Corrège) et l'articulation générale de l'ensemble décoratif suggèrent les virtualités baroques de l'artiste. Mais pour les grandes *Rencontres princières* des parois, il élimine de manière toute classique les détails superflus. Les couleurs sont heureusement réduites pour plus d'unité, les visages fortement individualisés mais impassibles, les corps immobiles (voir page 37). Leurs volumes, dégagés, énergiquement géométrisés, « tournent » harmonieusement dans l'espace. Pas de meilleur exemple à cet égard que les trois courtisans à droite de la famille des Gonzague, formant autour d'un pilastre un groupe symétrique, une triade monumentale digne de la statuaire grecque et, cette fois, de Piero della Francesca.

Bien que la littérature sur Mantegna soit considérable, de nombreux doutes subsistent encore sur l'attibution ou la datation de certaines œuvres. L'exposition de Mantoue, groupant peintures, dessins, gravures, sculptures du maître (et avec quelque surabondance, de ses suiveurs véronais et lombards), a fourni l'occasion d'utiles rapprochements et permettra des révisions nécessaires. On pourra sans doute écarter du catalogue des œuvres certaines le petit *Portrait de jeune homme* de Naples ou la *Madone Gualino* de Turin, y inscrire en revanche la série tardive des monochromes bibliques (Londres, Vienne, Louvre, Dublin), formant à l'origine un ensemble. On découvrira encore peut-être que le paysage du *Parnasse* du Louvre ne saurait être de la main de Mantegna et que de nombreux détails de cette œuvre célèbre (le corps de Vénus et le visage de plusieurs muses) pourraient bien avoir été repris plus tard par Lorenzo Costa, lorsqu'il termina la *Légende du Dieu Comus* à peine commencée par Mantegna.

Un mot encore sur l'ensemble allégorique du Cabinet d'Isabelle d'Este. Il nous a souvent semblé que la *Calomnie d'Apelle* en camaïeu doré, signée par Lorenzo Leombruno à la Brera, n'était qu'un reflet d'une composition disparue de Mantegna. Tout y désigne ses idées et son style, fort peu l'élégante mollesse transmise à Leombruno par Costa. Un dessin au British Museum prouve d'ailleurs que Mantegna traita ce sujet. Or un tableau peu connu du musée de Nîmes, que nous publions, reproduit intégralement, mais en couleurs, la composition de la Brera (voir page 35). Dans ce cas le copiste nous paraît être Giovanni-Battista Moroni, le portraitiste de Brescia (qui a encore prouvé son intérêt pour la peinture « ancienne » en exécutant une copie d'après une *Madone* de Giovanni Bellini). Ne peut-on admettre que ces deux œuvres interprètent un même original perdu? Suggérer que le style reconstitué à travers les deux interprétations, rappelle fortement celui de Mantegna vers 1500? et enfin, mais cette fois l'hypothèse dépasse les limites de la prudence, supposer que cette œuvre disparue de Mantegna — l'ésotérisme du sujet et le parti de la composition le prouveraient — était destinée au Studio d'Isabelle d'Este?

Des grands polyptyques à nombreux compartiments constituant essentiellement l'œuvre de Crivelli, deux seulement demeurent en place et intacts, à Massa Fermana et Ascoli Piceno. Les autres, minutieusement dépecés au cours des temps, sont aujourd'hui éparpillés à travers le monde, de Tokyo à Williamstown, d'Honolulu à Cracovie. La fragilité de ces panneaux, comme les règles de certains musées, expliquent les graves mais inévitables lacunes de l'exposition de Venise. On y voyait cependant d'excellents témoignages de l'évolution de Crivelli, suivis de peintures de certains imitateurs (Vittorio Crivelli, Pietro Alemanno), et accompagnés par un superbe ensemble des peintres qu'il put rencontrer dans les Marches (Boccati, Girolamo di Giovanni, Niccolò d'Ancona, Niccolò da Foligno) et éventuellement influencer (Urbani, Lorenzo d'Alessandro, Francesco di Gentile). Bref un rapide mais stimulant aperçu de cette étonnante école des Marches qui mériterait à elle seule une vaste et complète exposition.

Un des grands mérites de l'exposition du Palais des Doges aura été de mettre en valeur la première partie de la carrière de Crivelli, avant 1475. L'absence d'œuvres essentielles postérieures à cette date (Brera, Londres, Berlin) rendait difficile un jugement d'ensemble équitable. Mais il n'est pas évident que leur présentation aurait totalement levé les doutes permis sur le relatif déclin de son art. Il semble bien en effet que, le succès venu, Crivelli (comme Bartolommeo Vivarini à Venise) commercialisa passablement sa production, qu'il en répéta non sans rhétorique les effets les plus admirés. Evidemment ces vingt années d'activité intense comportent d'admirables moments, des trouvailles inédites: citons seulement, parmi les œuvres exposées, la nature morte de la *Pietà* de la Brera, le lion du *Saint Jérôme* de l'Académie, la guirlande de fruits du *Bienheureux Gabriele Ferreti* de Londres, qui se détache en ombre portée sur le ciel... Mais quelquefois aussi des images pieuses d'un goût contestable (la trop célèbre *Madonna della Candeletta* de la Brera en est l'édifiant exemple), alourdies par un coloris plombé, par un graphisme impeccable mais insistant.

Pendant cette période, Crivelli, isolé, vit sur lui-même, utilise le répertoire heureusement fort riche de ses années de formation, et ignore délibérement l'évolution de la peinture contemporaine.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL 1961

L'ŒIL

Nous avons fait relier les douze numéros de l'Œil 1961 dont la collection, comme celles des années précédentes deviendra rare
Un volume sous superbe reliure pleine toile de luxe, 736 pages dont 100 pleines pages en couleurs,
100 nouveaux francs
franco 108 nouveaux francs
En vente chez tous les bons libraires

Adressez vos commandes à nos services commerciaux
40, rue des Saints-Pères Paris 7e

Une telle attitude lui permet d'exprimer les accents profonds de l'introspection, mais explique en même temps les défaillances ou les redites d'une inspiration parfois sclérosée.

Les œuvres exécutées avant 1475 révèlent en revanche une fraîcheur d'esprit, une fantaisie, une fièvre de recherche qui prouvent l'extrême sensibilité du peintre, son aptitude à saisir au vol les idées nouvelles pour créer un style qui lui soit propre. Encore tout jeune, on le voit d'abord se mettre au courant de la manière vénitienne, celle de Jacopo Bellini, d'Antonio Vivarini *(Madone Cini)*. Puis, comme tout le monde, il se rend à Padoue. La *Madone* de Vérone, peinte vers 1460, montre son adhésion enthousiaste au squarcionisme. Il paraît alors fort proche de Schiavone, qu'il suivra peut-être plus tard en Dalmatie. Toute sa vie, il continuera de puiser dans le catalogue du « bazar » padouan, lui empruntant colonnes de marbre et bas-reliefs antiques, grappes de fruits et de légumes, tapis rutilants et joyaux précieux.

Dès le *Polyptyque de Massa Fermana* (1468), il a trouvé son style. Assimilant certaines indications de Lippi, Mantegna ou Uccello, il campe des personnages énergiques, au volume accusé, subtilement défini par un contour nerveux. L'expression, déjà inquiète, se charge d'une turbulente agressivité dans le *Polyptyque de Porto San Giorgio*, peint peu après, vers 1470, et malheureusement démembré. L'exposition de Venise présentait deux des six panneaux de ce retable que nous reconstituons ici par un montage photographique (voir pp. 28-29). Le trône, d'une piquante extravagance ornementale, où s'inscrit la *Madone* (Washington), est encore un souvenir padouan et c'est toute la poésie fantastique du style gothique international qui revit dans le prodigieux *Saint Georges* du Musée Gardner de Boston. Très peu de temps après — cette volte-face prouve sa mobilité d'esprit — Crivelli renonce provisoirement à ces formes déchiquetées, à cette crispation dramatique, pour peindre le *Polyptyque de Montefiore dell'Aso* (Montefiore, Bruxelles, Londres, etc...), très heureusement reconstitué à Venise. La sobriété en surprend. Volumes lisses, monumentalité sculpturale, voici Crivelli tenté par la grandeur (voir page 30). Comme Girolamo di Giovanni, et peut-être grâce à lui, il découvre l'architecture lumineuse et spatiale de Piero della Francesca et aboutit à des solutions voisines de celles de Giovanni Bellini et d'Antonello. Mais sans abandonner pour cela l'élégance incisive qui lui est propre. Le *Polyptyque d'Ascoli Piceno*, complet celui-là, peint en 1473, marque un autre sommet de son art. La simplicité détendue de Montefiore se fait encore jour dans certains panneaux, telle l'impassible *Sainte Ursule*, mais dans son ensemble, l'œuvre témoigne d'une violence linéaire et plastique, d'une cruauté ironique, qui atteignent au paroxysme dans la prédelle: le *Christ* tremblant de peur, est littéralement cerné par la meute vociférante des *Apôtres* (voir page 31). Après de telles réussites (citons encore la petite *Madone* d'Ancône, ciselée comme un chef-d'œuvre de joaillier), il n'est pas certain que la trop précieuse *Madeleine* d'Amsterdam, étrange sirène gothique au regard accrocheur, assure aussi parfaitement l'accord sincère d'une humeur et d'un style.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez les deux catalogues des expositions présentées à Mantoue et à Venise au cours de l'été et de l'automne dernier: Andrea Mantegna *sous la direction de Giovanni Paccagnini (Neri Pozza, Venise) et* Carlo Crivelli e i crivelleschi *sous la direction de Pietro Zampetti (Alfieri, Venise). Ces deux publications donnent une bibliographie complète et font le point des recherches actuelles sur Mantegna et Crivelli.*

Aspects de l'art italien

Suite de la page 55

Mais on ne connaît pas encore assez, en dépit de leur longue activité, Paganin et Pepe, Bertagnin et Salimbeni qui représentent les différents aspects de la tradition figurative italienne. Il en va de même pour la simplification solennelle des volumes telle que l'a accomplie Guerrini, ou pour la chronique noire, traduite par Cavaliere en « situations spatiales ». Ramous s'est déjà fait connaître à Sao Paolo avec ses figures amples, Ghermandi, par ses surfaces dilatées, libérées, aériennes, a retenu l'attention à la dernière Biennale de Venise. Je crois que la sculpture italienne pourra compter sur les autres jeunes qui se portent garants de sa forte originalité: Isa Pizzoni par son naturalisme généreux, Sangregorio par sa puissance dramatique, Perez par son frémissement sensuel, Bodini par son ironie amère, Cassani, Benevelli et Marchese par leur structure ample et solide. Et il me semble que Trafeli et Cascella méritent une mention particulière: le premier pour sa vigueur à la Rodin, le second pour ses figures d'une froide rigueur, précieuses mais toutes vibrantes de sensualité contenue.

Cette énumération témoigne d'une activité passionnée; c'est en somme l'écho des rumeurs confuses d'un énorme chantier. Telle est aujourd'hui la condition des jeunes artistes italiens: ils se vouent passionnément aux recherches sans tenir grand compte, heureusement, des impératifs de la bourse des valeurs artistiques. Puissent-ils travailler dans le silence de leurs ateliers, leurs fenêtres largement ouvertes sur le monde, leurs portes fermées aux spéculateurs et aux arrivistes.

L'OBELISCO

ROMA

146 VIA SISTINA

Directeurs :
IRENE BRIN
GASPERO DEL CORSO

Peintures de:

AERO
CAFFÈ
CALABRIA
CAMPIGLI
CARUSO
CELIBERTI
COPPOLA
CRISTOFORO
FOPPIANI
GUTTUSO
INDRIMI
LEBENSTEIN
LEONG
MABE
MOSCA
MUSIC
NIKOS
PILETTI
POMPA
PORZANO
TOMMASI
TORNABUONI
VENANTINI
VESPIGNANI

"Stanza delle Sculture"

ARP
AZUMA
BODINI
BRAQUE
BUTLER
CALDER
CALLERY
P. CASCELLA
CESAR
ERNST
GHERMANDI
GIACOMETTI
GRECO
HOFLEHNER
LARDERA
MANZÙ
MASCHERINI
MOORE
MULLER
PEREZ
A. et G. POMODORO
PICASSO
SGUANCI

en janvier: BRAM VAN VELDE

Hommage de
Alexander Calder
à l'Obelisco, 1956

Maquette de Cesare Bellici

galleria schneider
roma, italia

contemporary painting
sculpture
prints

exclusive agent for samuel bak and paolo buggiani

director: prof. robert e. schneider
rampa mignanelli 10 tel. 684019

GALERIE LETOURNEUR
28, boulevard Raspail Paris 7e LIT. 07.58

Tableaux de Maîtres

Impressionniste - Cubiste - Surréaliste

LEBOURG - DURAND-ROSÉ - LOIR LUIGI
H. MARTIN - KVAPIL - GONDOIN - SPIRO

GALERIE IL CENTRO
via dei Mille 61 - Napoli

En exclusivité

BARISANI

En permanence
HARTUNG - MAMPASO - MASTROIANNI - SARONI
SANTOMASO - SPAZZAPAN - TESHIGAHARA

GALERIE SAINT-LUC
3, RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8e - ANJ 27-33

SALVADO

GOUACHES

DÉCEMBRE—JANVIER

EN PERMANENCE: VLAMINCK
FOUJITA - VAN DONGEN
LAURENCIN - TERECHKOVITCH
PETIT JEAN - OTHON - FRIESZ
VALTAT - SIGNAC - PASQUIN
LANSKOY

Galleria del Levante

Via Spiga angolo S. Andrea - Tel. 706335 - Boîte postale: Via S. Andrea 23

Milano

Programme: à partir du 9 janvier 1962

1. Gravures japonaises contemporaines
2. Gravures russes du laboratoire expérimental de Léningrad
3. Œuvre graphique de Boccioni
4. La nouvelle graphie européenne 1921-23 - Recueil de gravures originales du Bauhaus
5. Picasso: Gravures de la Suite Vollard

CONSAGRA - 13 FÉVRIER 1962 - STAEMPFLI GALLERY - 47 EAST 77th STREET - NEW YORK

L'ŒIL

Sala Gaspar

Consejo de Ciento, 323 Barcelona
Tel. 221. 2064

Obra original

PICASSO
MIRÓ
CLAVÉ
TAPIES

Obra en permanencia

THARRATS
VILA-CASAS
CLARET
IBARZ, etc.

ANDRÈE & HÍPOLA

Serrano, 16 - MADRID - Telefono 226 25 56

MODERNE

Beruete
Regoyos
Solana
Clavé
Picasso
Tapies
Viola
Cosson
Signac
Cayetana (Duquesa de Alba)

ANCIEN

Primitifs
Hispano-Flamands
Natures mortes et fleurs XVIIe siècle
Paysages flamands
Scènes locales XIXe siècle
Etc.
Archimboldo

Prière de s'annoncer pour visiter la collection

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 86 · FÉVRIER 1962

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

L'Art des Nouvelles-Hébrides, *par Pierre Langlois* 14
Le noble sport de la chasse au faucon, *par Sarane Alexandrian* 24
La Galerie Harrach à Vienne, *par Pierre Moisy* 34
Conversation dans l'atelier: Norbert Kricke, *par Guy Habasque* 42
Corot: Figures de femmes, *par Martine Servot* 48

L'ŒIL de l'architecte

Un centre théâtral au Rond-Point de la Défense 54

L'ŒIL du décorateur

Quatre pièces où le tissu domine 62
Tissus d'ameublement, quoi de nouveau? 68

Photographies

Photographies en noir: *Catherineau, Pierre Berdoy, Marc Lavrillier, Luc Joubert, J.-P. Dutour:* L'Art des Nouvelles-Hébrides; *Giraudon, Marc Lavrillier:* Le noble sport de la chasse au faucon; *Hubmann, Archives de la Galerie Harrach:* La Galerie Harrach à Vienne; *Galerie K. Flinker:* Conversation dans l'atelier; *Pierre Berdoy:* L'Œil du décorateur.

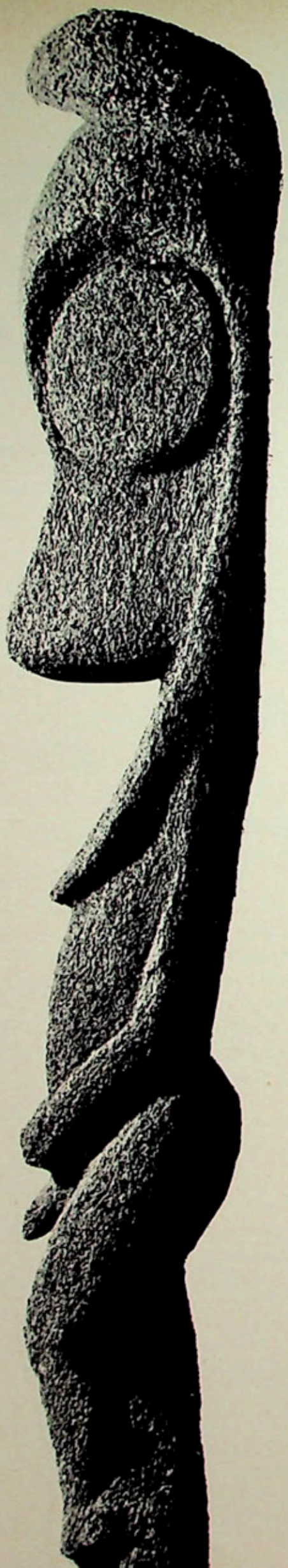
Photographies en couleurs: *Giraudon: page de couverture; L. Loose: page 29; Marc Lavrillier: pages 30 et 48; Hubmann: page 41; galerie Flinker: page 42; Pierre Berdoy: pages 67 et 68.*
Notre couverture: *Miniature illustrant un Traité de fauconnerie italien du XVe siècle. Détail. Chantilly, Musée Condé.*

Notre prochain numéro

Un numéro spécial Architecture contemporaine.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.



L'ART DES NO

Si nous connaissons assez bien aujourd'hui les arts océaniens, l'art des Nouvelles-Hébrides fait cependant exception. Nous disposons à son sujet de bien peu de renseignements, et aucune monographie sérieuse ne lui a encore été consacrée. La plupart des faits relatés dans le présent article ont été observés sur place. La majeure partie des œuvres reproduites sont inédites.

A Paris, le Musée de l'Homme, certes, possède une collection d'objets néo-hébridiens relativement complète, mais on constate qu'ils ont été choisis d'un point de vue purement ethnographique, et non esthétique. En Europe, c'est au Musée de Bâle qu'il faut aller pour voir quelques-unes des pièces où se manifeste la haute qualité de cet art, que nous avons trop souvent tendance à sous-estimer au profit des arts de la Nouvelle-Guinée, de l'archipel Bismarck ou de l'île de Pâques.

Cette ignorance relative s'explique d'ailleurs par deux raisons: la géographie de ces îles et le caractère périssable des matériaux employés. D'une part, en effet, les Nouvelles-Hébrides restent, avec la Nouvelle-Guinée, les dernières îles d'Océanie sinon inconnues des Européens, du moins mal explorées, car il s'agit d'une poussière d'îlots, dépourvus de moyens de communication réguliers, dont les côtes, quoique habitées et hospitalières, sont dangereuses pour la navigation, dont l'intérieur est montagneux, sans pistes définies et peuplé d'indigènes, des Canaques, considérés comme sanguinaires, bien à tort. Aubert de la Rue a pu traverser presque toutes les îles sans qu'ils lui fissent de difficulté. D'autre part, dans cet art remarquable par la variété des matériaux employés, les matériaux périssables dominent, et, de surcroît, les objets, une fois leur rôle terminé (par exemple au cours de telle cérémonie précise en vue de laquelle ils sont expressément faits), sont abandonnés dans la forêt, où ils se détériorent rapidement. Peu d'exemplaires anciens nous sont donc parvenus, et la production récente se raréfie de plus

Page ci-contre

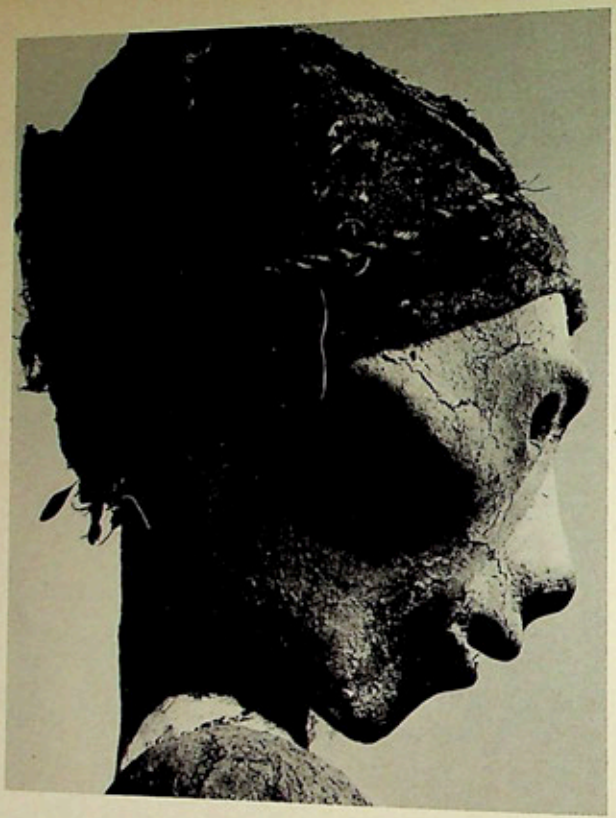
« Fougère arborescente » provenant du nord-ouest de l'île d'Ambrym. Ces effigies sont sculptées lors de l'accession d'un indigène à un grade supérieur dans la société secrète à laquelle presque tous appartiennent. La taille de la statue varie selon l'importance du grade. Celle-ci mesure 187 centimètres. Collection particulière.

Ci-dessous

W. Hodges: « L'île de Tanna », aux Nouvelles-Hébrides. Gravure illustrant le « Voyage to the South Pole », du Capitaine Cook. Londres, 1777. Hodges accompagna Cook dans ses expéditions et fit sur place de nombreux dessins reproduits ensuite dans les ouvrages relatant ses voyages.

Texte de Pierre Langlois

UVELLES-HÉBRIDES



◀ « Crâne surmoulé » polychrome. Détail d'un mannequin funéraire. La chevelure est faite de toiles d'araignée. Il provient du sud-ouest de Malicolo. Coll. particulière

« Masque en bois » entouré de fibre de coco et comportant des traces de polychromie. Nord-ouest d'Ambrym. Coll. particulière

Page ci-contre, à droite

« Petit masque en terre » polychrome, garni de toiles d'araignée, provenant du sud-ouest de Malicolo. Coll. particulière

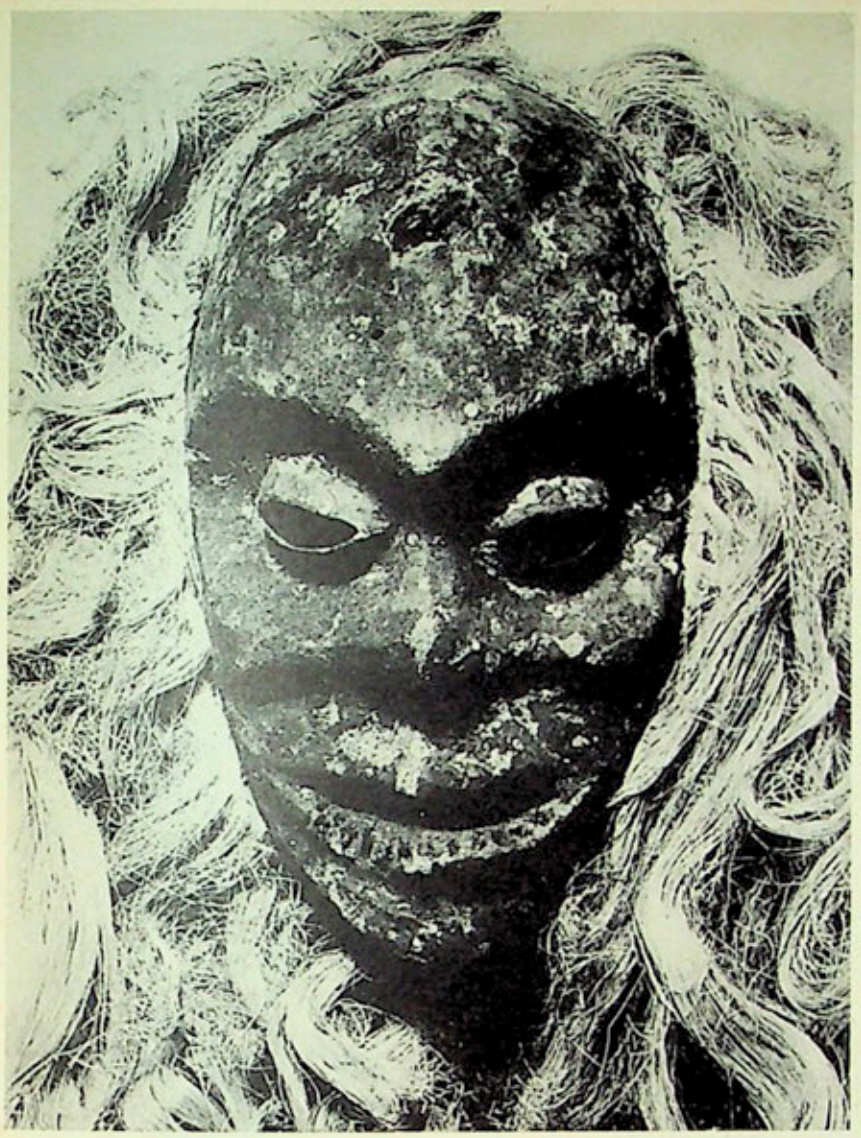
compter avec une diminution impressionnante de la population, tombée, croit-on, en un siècle de 150 000 à 60 000 individus environ, ensuite parce que les indigènes des montagnes, chaque jour plus misérables, descendent vers les côtes, où ils trouvent l'évangélisation, c'est-à-dire la fin de leur art. Il y a dix ans, l'art néo-hébridien était encore en activité; aujourd'hui, il est presque entièrement éteint.

Néanmoins, des pièces assez nombreuses ramenées ces dernières années et qui figurent depuis peu dans divers musées, surtout américains (notamment le Musée des Arts Primitifs de New York) et dans diverses collections particulières européennes et américaines, sont venues s'ajouter aux pièces déjà connues. L'ensemble nous met en mesure de dresser maintenant de l'art des Nouvelles-Hébrides un inventaire à peu près complet et, il faut le craindre hélas, vraisemblablement définitif.

Efforçons-nous donc de mettre cet art à sa véritable place, et, au moment même où il disparaît, d'en apercevoir toute l'originalité. Même si l'influence néo-guinéenne y apparaît sans conteste, l'art des Nouvelles-Hébrides ne se réduit à aucun autre. La forme de certaines effigies en fougère arborescente, de certains tambours de bois, les rend dignes des plus belles sculptures trouvées dans la région du lac Santani, en Nouvelle-Guinée. Quant aux crânes surmoulés, ils surpassent en qualité et en intensité les plus beaux exemplaires de l'Océanie, qu'ils soient néo-guinéens ou proviennent des îles Salomon.

Comment se répartit l'art des Nouvelles-Hébrides du point de vue géographique ? Les îles se subdivisent en trois groupes: les îles du nord, ou Banks, poussière d'îlots presque inhabités, à l'exception de l'île de Banto; les îles du centre — les plus importantes — avec Pentecôte, Ambrym, Malicolo (ou Malekula) et Epi; celles du sud, qui comprennent Tanna, Erromango (ou Eromanga) et Vaté (ou île Sandwich). Les îles du Sud ne produisirent quasiment jamais aucun objet d'art; les Banks furent certainement très riches, mais sont actuellement vides d'objets; nous nous attacherons donc principalement aux deux îles où l'art est resté vivant : Ambrym et Malicolo. A un moindre degré, Pentecôte mérite également l'attention.

Quant à classer les objets néo-hébridiens, d'un point de vue descriptif le plus sûr est de les grouper d'après leur matière ou leur technique. Nous obtenons ainsi à cinq grandes catégories : la vannerie peinte, la pierre, les objets modelés, le bois et la fougère arborescente. Ces catégories sont d'importance inégale, les plus importantes étant les trois dernières. Nous dirons un mot, pour commencer, des masques, sans tenir compte des matières très variées



dans lesquelles ils sont faits. Six groupes en tout, donc, déterminés, répétons-le, d'un point de vue purement descriptif et esthétique, et non pas religieux ou fonctionnel, aspect sur lesquels nous devrons nous borner à des indications très sommaires, de peur de nous engager dans des considérations ethnologiques sujettes à controverse et qui ne tiendraient pas dans les limites de cet article.

La plupart des masques sont fabriqués en tapa peint, montés sur une armature d'osier et entourés de fibres de cocotier imitant la chevelure. Fragiles, ils se conservent peu de temps. Pour chaque danse nouvelle, les Canaques en fabriquent de nouveaux. Les plus beaux proviennent d'Ambrym. Le sud de Pentecôte fut aussi jadis une région productrice de masques, en bois de belle patine, ceux-là, mais dont il ne reste presque plus aucun exemplaire.

La vannerie peinte consiste principalement en de magnifiques nattes finement tressées et coloriées, que l'île de Pentecôte fabriquait et même vendait ou échangeait. Ces nattes de grande valeur, de très belle qualité, soigneusement conservées et qui étaient un signe de richesse, servaient de linceul ou de présent de mariage et même de monnaie.

Il existe un peu partout aux Hébrides des sculptures en pierre toujours de petite taille, plus ou moins finement travaillées selon leur ancienneté. Les plus beaux exemplaires ont été trouvés par Aubert de la Rue, qui les a léguées au Musée de l'Homme. Il lui fallut une chance exceptionnelle pour réunir cette importante série de statuettes, à visage ou à corps humains simplement gravés dans une pierre tendre car leurs propriétaires répugnent à montrer et plus encore à vendre ces pierres, soigneusement cachées dans les cases ou même en forêt. *Les pierres de Malicolo* plus grandes, sont peintes de vives couleurs. Et c'est à Malicolo aussi qu'a été trouvée la mystérieuse *grande pierre* que nous reproduisons: découverte dans l'intérieur de l'île, loin de tout lieu habité, cette sculpture remarquable date presque certainement de temps très anciens. Les indigènes interrogés déclarent ne rien connaître de cette sculpture et eux-mêmes n'en fabriquent jamais de cette importance. S'agirait-il d'une sculpture fabriquée par les « autochtones » (pygmées), antérieurs aux invasions mélanésiennes et polynésiennes ?

L'intérêt de cette sculpture serait énorme, si son ancienneté pouvait être prouvée.

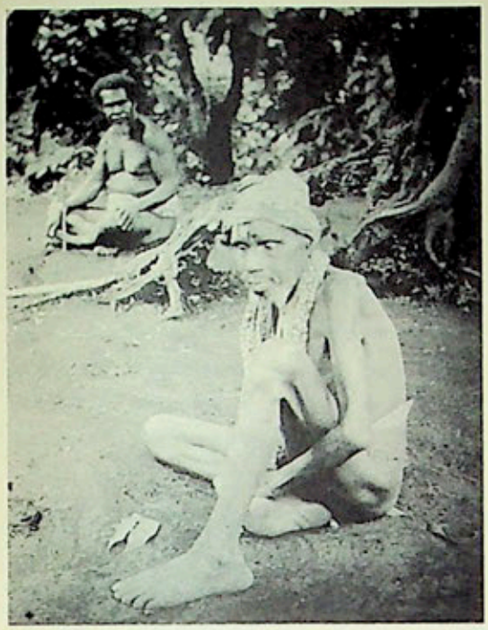
Notons enfin que pour satisfaire des Blancs de passage dans les îles, les indigènes de la côte fabriquent de petites sculptures en pierre destinées à la vente: facilement reconnaissables, elles ne présentent aucun caractère artistique.

Avec les objets modelés nous abordons l'une des formes les plus expressives de l'art néo-hébridien et celle où

s'épanouit de la façon la plus éclatante le génie coloriste des Canaques. Le Canaque, en effet, aime la couleur et possède un sens aigu des valeurs décoratives. La végétation exubérante des îles, les fleurs qui y abondent, les oiseaux rutilants qui les peuplent, la mer avec ses coraux et ses poissons multicolores réveillent nos yeux d'Occidentaux habitués à la grisaille de l'Europe. Pour les Canaques, il est naturel de transporter dans l'art ce chatoiement coloré. Dans leur énorme chevelure raide de crasse, une superbe fleur d'ibiscus donne aux hommes une grâce que leur visage est loin de posséder. Au moment des fêtes, pour les danses, ils s'enduisent le corps et la tête de peinture jaune, rouge et blanche, d'origine végétale ou minérale. (Malheureusement, la fabrication de ces couleurs demande beaucoup de temps et aujourd'hui les Canaques préfèrent descendre au « store », sur la côte, pour acheter d'affreuses couleurs en poudre). Mais surtout le sens de la couleur chez le Canaque se traduit dans les *effigies en matière végétale modelée* dont son art abonde. Toutes proviennent du sud-ouest de Malicolo (à l'exception des marionnettes d'Ambrym, très rares).

Les plus impressionnants des objets modelés sont les *mannequins funéraires* dont le substratum est le crâne du

défunt lui-même. Une fois ce crâne entièrement décharné, l'artiste y modèle les traits du mort, aussi exactement que possible, avec un amalgame de matières végétales écrasées. La chevelure du mort est recollée sur la tête, ou à défaut, on la recouvre d'une toile d'araignée. Le corps, aux larges épaules, aux hanches étroites et aux jambes très allongées, est fait d'une bourre de feuilles de bananiers recouverte d'un crépi. Souvent, on ajoute deux antennes qui prolongent les épaules et servent à fixer les bracelets, insignes du rang et des grades obtenus par les morts dans les sociétés secrètes dont il était membre. La cérémonie de deuil terminée, on place le mannequin dans le « gamal » ou case des hommes, où il pourrit rapidement: le visage surmoulé disparu, on jette le crâne dans le charnier de la tribu. C'est dire combien ces pièces



▲
Indigène canaque du village de Me Tamli, au nord-ouest de l'île d'Ambrym.

« Poteau de case » sculpté provenant de l'îlot de Toman, sud-ouest de Malicolo. Détail. ►

Page ci-contre, à gauche

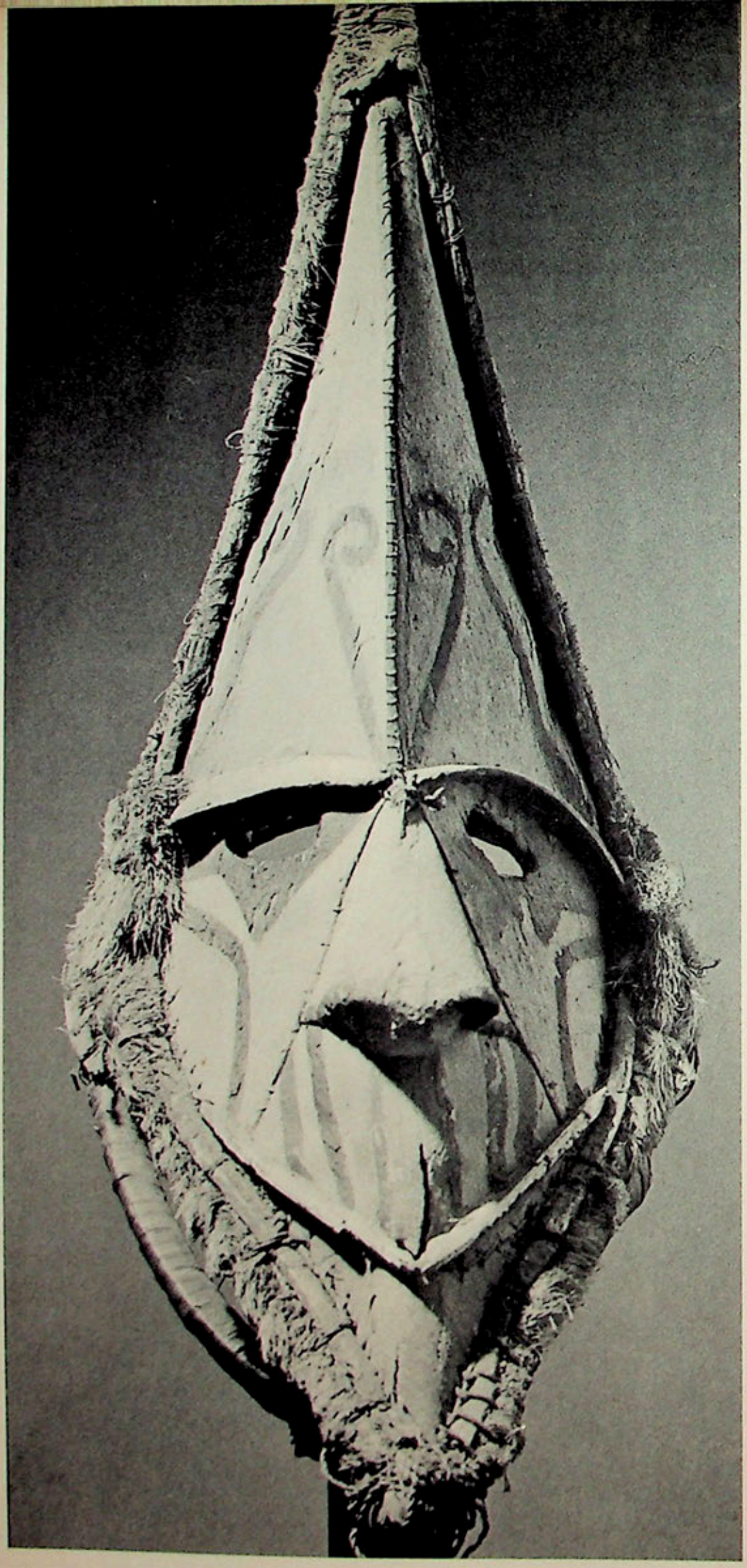
« Fougère arborescente » provenant de Gaua, une des îles Banks, au nord des Nouvelles-Hébrides. Hauteur : 187 centimètres. Bâle, Musée Ethnographique.

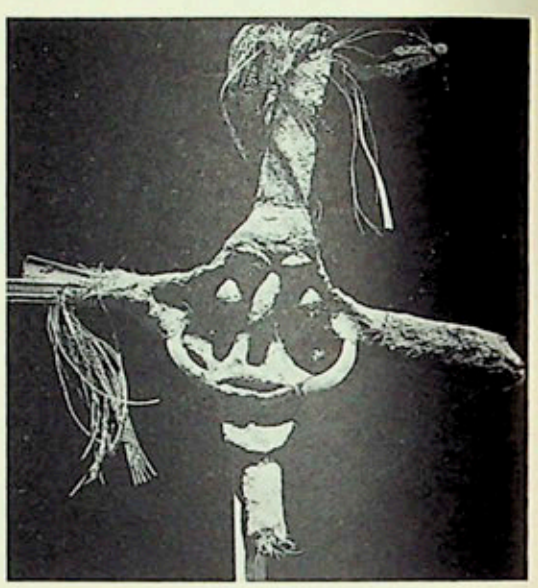
Au centre

« Fougère arborescente » provenant du nord-ouest de l'île d'Ambrym. Haut.: 3 mètres. New York, Musée d'Art Primitif.

A droite

« Fougère arborescente » provenant du nord-ouest de l'île d'Ambrym. Haut.: 2 mètres 18. Collection particulière, Paris.

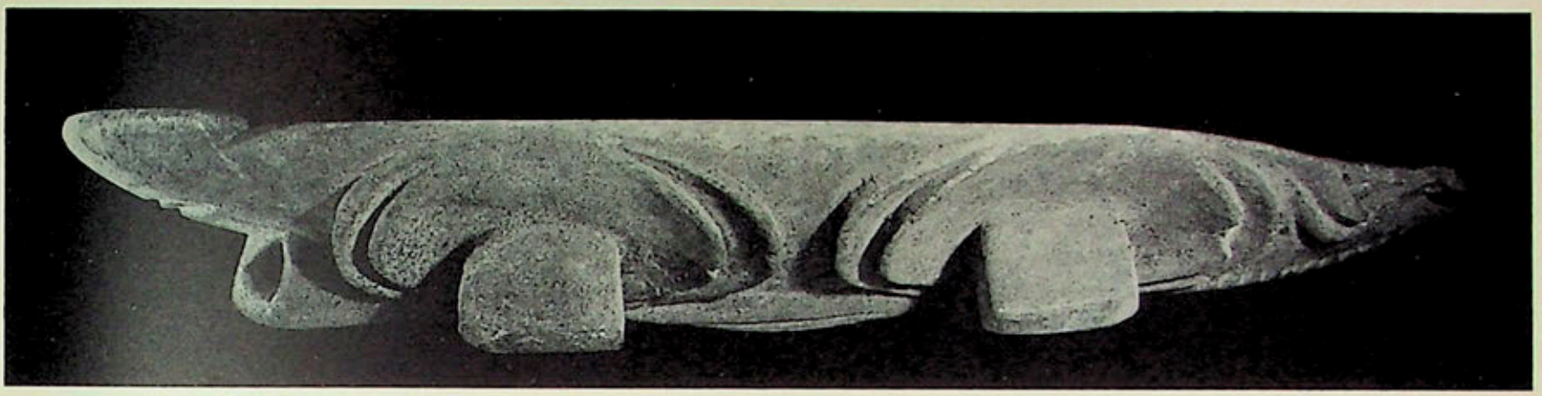




de diverses couleurs vives: rouge, blanc, vert et bleu.

Après la fête la fougère reste sur place, fichée derrière *le gamal* ou sur le lieu des danses: on s'en désintéresse complètement et elle pourrit lentement mangée par les vers et l'humidité. J'ai pu, en 1959, relever, dans les dix-sept villages du nord d'Ambrym, une liste de sept sculptures en fougère arborescente, toutes en mauvais état et donc intransportables. Pourtant, la fougère arborescente est bien plus résistante qu'on ne pourrait l'imaginer et l'on en trouve des exemplaires relativement anciens.

Les fougères sont plus ou moins grandes suivant l'importance du grade passé. D'ailleurs, seuls cinq passages de grade sur les seize que comporte la série totale — et il est rarissime que le seizième soit atteint — s'accompagnent de la fabrication d'une fougère. Il faut attendre le neuvième grade pour que la sculpture devienne complète avec tous ses attributs: sexe, bras et jambes. On observe indifféremment des effigies féminines et masculines. Toujours en



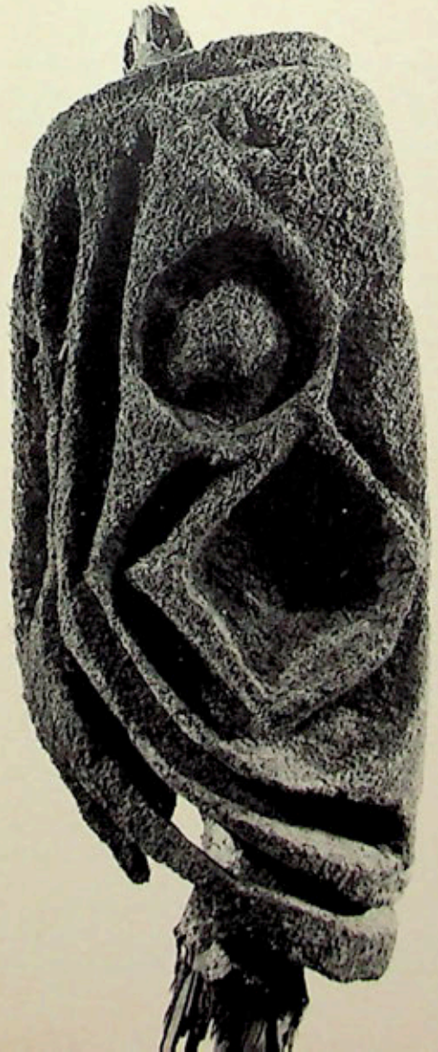
« Plat à lap-lap », provenant d'Ambrym. L'envers est sculpté en forme de visages humains. New York, Musée d'Art Primitif.

« Petit masque en terre », accroché à l'épaule d'un mannequin funéraire. Ilot de Toman, au sud-ouest de Malicolo. Hauteur : 15 centimètres. Collect. particulière.

Page ci-contre, à gauche

« Masque polychrome » en « tapa » (écorce travaillée), provenant de l'île d'Ambrym. Ancienne collection Eluard. Haut. : 70 cm.

« Faîte de case » provenant de Malicolo. Hauteur : 90 cm. Collection particulière.



1959, j'ai noté qu'il n'y avait, en fabrication à Ambrym, qu'une seule sculpture en vue d'une prochaine cérémonie.

Les fougères d'Ambrym comptent parmi les plus belles sculptures de toute l'Océanie. Cependant il a existé jadis dans les îles Banks un style de sculpture en fougère nettement distinct de celui d'Ambrym, soit poteaux à double figure humaine soit tête seule avec deux bras serpentant autour du mât et venant se rejoindre sur le sexe.

Enfin, dans le nord-ouest de Malicolo chez les Big Nambas, l'art de sculpter la fougère arborescente se manifeste par des *faîtes de case*. Ces tribus turbulentes ont été bien étudiées du point de vue ethnographique (voir Guiart, *Organisation politique et sociale du Nord Male Kula*, Paris, 1952). Leur art est extrêmement réduit : ni masques, ni tambours intéressants. Par contre, personne jusqu'à présent n'a semblé remarquer l'admirable qualité artistique de leurs faîtes de case, qui surmontent les cases d'hommes. Ces sculptures d'un peu plus d'un mètre en moyenne, ont la forme à la fois de tête humaine et de lézard. Elles sont, de très loin, ce que les Nouvelles-Hébrides ont produit de plus raffiné. En évidant le bloc de fougère jusqu'à en faire une précieuse dentelle, en le façonnant sur toutes ses faces avec un sens admirable des passages, le sculpteur nous invite à tourner autour de cet objet dont l'asymétrie constamment prolongée se compense toujours en une harmonie d'ensemble d'une grande puissance plastique, en union profonde avec l'intensité émotionnelle du visage.

Ainsi la sculpture des Nouvelles-Hébrides est non seulement l'un des plus grands arts de l'Océanie mais retrouve les propriétés de tout grand art : force expressive, force de surprise par l'imprévu des formes, force d'équilibre nous amenant à surmonter cet imprévu. Longtemps l'Occident n'a vu dans les arts primitifs que maladresses par rapport aux canons classiques ; ensuite il a appris à les lire en eux-mêmes et à souligner, au contraire, la diversité des canons esthétiques, leurs lois autonomes, incomparables et irréductibles. Mais peut-être est-ce là un nouveau préjugé, et il est fort possible que les plus belles des sculptures primitives soient belles précisément à cause de ces qualités plastiques fondamentales qui font aussi, quoiqu'autrement, la beauté des chefs-d'œuvre romans ou grecs. Car, contrairement à une idée trop répandue, l'art primitif compte des chefs d'œuvres et des œuvres médiocres, des artistes de talent et d'autres moins doués.

« Je crois », écrivait en 1927 Franz Boas en conclusion de son *Primitive Art*, « et nous pouvons sans risque d'erreurs affirmer, que, dans le champ étroit de l'art qui est propre à chaque peuple, le plaisir esthétique est le même que pour nous : intense pour une minorité, superficiel pour la masse ».

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'y a pas, jusqu'à maintenant, d'ouvrage consacré spécialement à l'art des Nouvelles-Hébrides. Mais vous pouvez consulter « L'Art de l'Océanie » de Herbert Tischner (Braun, Paris, 1954) et surtout visitez le Musée Ethnographique de Bâle.

On ne se doute guère à notre époque de l'importance qu'a eue pendant plusieurs siècles la fauconnerie, qui était l'art de chasser au moyen d'oiseaux de proie spécialement dressés pour abattre le gibier. Au Moyen Age et à la Renaissance, cette chasse avait un caractère particulier de faste, car elle était la seule à laquelle les femmes participaient. On la considérait comme un plaisir royal, et on ne la pratiquait pas uniquement par goût, mais aussi pour prouver sa noblesse. Il était indigne d'un grand seigneur d'ignorer les règles d'un exercice dont les souverains, et même certains papes, témoin Léon X, faisaient tant de cas. Nul n'avait d'ailleurs le droit de posséder un équipage de fauconnerie s'il n'était gentilhomme. Par suite, le faucon jouait un rôle éminent dans la vie publique; on l'affichait tel un signe de haute condition, le portant sur le poing lors des visites et des cérémonies; il figurait dans les sceaux, et il servait à la rançon des prisonniers de guerre.

Il est donc naturel que la fauconnerie, occupant une telle place dans les mœurs, ait été souvent évoquée dans les peintures, les sculptures, les tapisseries et les gravures. Cependant, les représentations de cette chasse, que l'on rencontre même plus tard dans tels tableaux de Wouwerman, telles estampes de Stradan, d'Antonio Tempesta, ou de l'excellent animalier Ridinger, risquent d'être mal comprises du spectateur d'aujourd'hui, qui n'en sait plus le protocole et l'enjeu. Pour en acquérir quelques notions, il faut se référer aux anciens ouvrages de fauconnerie, détenus par un petit nombre de musées et de bibliothèques; leurs illustrations précises, mieux encore que leurs préceptes, expliquent avec agrément ce divertissement révolu.

Le premier traité de fauconnerie connu en Europe a été rédigé en latin, sous le titre d'*Ars venandi cum avibus*, par l'empereur d'Allemagne Frédéric II, probablement vers 1247. Ce dernier en était un amateur expérimenté, par trait de famille sans doute, puisqu'on attribue à son grand-père Frédéric Barberousse l'introduction de la fauconnerie en Italie. Frédéric II se faisait accompagner partout de ses fauconniers; lors de ses voyages il ne manquait pas de s'enquérir par messager des faucons qu'il avait laissés, qui portaient tous un nom. Son livre, rempli d'observations éclairées, est un document capital sur les principes de fauconnerie et les connaissances d'histoire naturelle du Moyen Age. Les miniatures du texte original, dont il existe plusieurs manuscrits, et celles d'une traduction française du XIIIe siècle, dans le style des figurines gothiques, déroulent devant nos yeux toutes les opérations usitées alors pour capturer et dresser les rapaces. D'autres œuvres complètent notre information. Ainsi, *Le Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio*, le plus ancien traité de chasse français, écrit au milieu du XIVe siècle, est consacré en grande partie à la fauconnerie. Le Roi Modus et la Reine Ratio répondent à des questions que leur font des apprentis chasseurs, le premier par des conseils pratiques, la seconde par des exhortations à la vertu ; l'un représente le savoir technique, l'autre la conscience morale. Enfin, des traités ultérieurs, comme ceux de Jean de Franchières, de Pierre Harmont, de Charles d'Arcussia en France, qui comportent parfois de jolis portraits d'oiseaux, ne valent pas que pour leur rareté. Grâce à eux, les gestes des personnages et leur équipement, dans les tableaux retraçant une scène de fauconnerie, cessent de nous proposer une énigme.

La fauconnerie semble avoir été inventée dans le centre de l'Asie, par les peuples nomades, à une époque très lointaine. Elle s'est répandue ainsi, au gré des invasions et des conquêtes, dans les pays d'Extrême-Orient et d'Orient, où elle a été longtemps pratiquée. Elle fut une des passions des conquérants mongols, qui y mirent leur esprit de carnage démesuré. Tamerlan organisa en Inde une chasse où ses faucons, dit-on, ne laissèrent dans tout le pays aucun volatile vivant. Durant un hiver, deux fils de Gengis-Khan, chassant le cygne avec le *togroul*, un oiseau de proie du Turkestan, envoyaient chaque semaine

Ci-contre : Miniatures illustrant le Traité de Fauconnerie de Frédéric II, dans un manuscrit du XIIIe siècle : « L'arrosage du faucon » et « Mauvais débats du faucon. » Paris, Bibliothèque Nationale.

Le mois d'Avril ; au premier plan, gentilhomme portant un faucon. Décor d'une coupe en argent. Travail italien du XVIe siècle. Florence, Palais Pitti.

Le noble sport de la chasse au faucon

PAR SARANE ALEXANDRIAN

1

2

à Samarcande cinquante chameaux chargés du gibier pris. Marco Polo décrit comment en usait Kubilai Khan pendant la grande chasse qui se faisait tous les printemps en Mandchourie. L'empereur était accompagné de ses femmes, de sa cour, et de dix mille fauconniers, si bien que son campement, situé dans une plaine, était une véritable cité. Ses dignitaires avaient leurs propres faucons, qui s'envolaient de tous côtés; les oiseaux égarés étaient remis à un homme appelé « gardien des choses perdues », dont on reconnaissait de loin l'étendard. On peut imaginer l'allure de cette escorte impériale en voyant les cavaliers tartares que Tchao-Mong-Fou, peintre émérite de chevaux et de paysages de la dynastie des Yuan, a saisis sur le vif.

En Perse, on découvre des scènes de fauconnerie non seulement dans les miniatures des écoles timouride et safavi, mais aussi dans la décoration de ces reliures laquées, dont les Persans furent spécialistes, et dans le groupe des tapis du XVIe siècle ayant pour sujet la chasse et les combats d'animaux. Si le sultan Olchaïtou fut renommé pour son amour des faucons, les shahs des dynasties suivantes ne le lui cédèrent en rien. Leurs oiseaux étaient stylés pour chasser les bêtes fauves, certains même pour arrêter les hommes. Le voyageur Chardin s'étonnait en 1673 du nombre de gens qu'il rencontrait à Ispahan avec le faucon sur le poing; il rapporte que les fauconniers parvenaient même à dresser des corbeaux.

En Inde, où la fauconnerie fut également fort appréciée, on en trouve notamment des témoignages chez les artistes du règne de Jahângîr, au début du XVIIe siècle. D'abord, parce que ce dernier était passionné de chasse, et possédait une volière de quatre mille oiseaux; ensuite, parce que la miniature à cette période compte d'excellents animaliers. Cependant, la tendance propre à la peinture indienne de représenter les animaux de profil, ne permet pas d'y découvrir, malgré le fini du dessin, des études de faucon aussi expressives que chez les maîtres chinois et japonais. Le faucon aussi apparaissait fréquemment dans les portraits officiels. Les souverains étaient représentés tenant à la main une rose ou une agrafe de turban — deux emblèmes de la royauté — ou portant leur faucon favori.

Au Japon, la fauconnerie fit partie, à l'origine, des récréations de cour, et ensuite de l'éducation des princes et des guerriers. Un ancien code militaire intitulé « Description succincte de tout ce qui est nécessaire au guerrier » renferme un traité complet de fauconnerie. Ces ouvrages sont de véritables encyclopédies, tout y est prévu, jusqu'aux espèces d'arbres où il convient de suspendre le gibier. On trouve dans les estampes des épisodes de fauconnerie même chez les artistes du XIXe siècle, comme Toyohiro et Hiroshighé. Elle est le sujet d'un album illustré par Kyosai, *Le Miroir de la Fauconnerie* (Ehon Taka Kagami) qui est le classique du genre. La tenue des fauconniers japonais est pittoresque; ce sont bonnet de soie ou pétase de paille, vêtements bigarrés, chausses de fourrure, etc. Ils tiennent dans la main droite un long bâton fourchu qui leur sert, quand ils sont à cheval, à lever jusqu'à eux le faucon et sa proie abattus sur le sol. Ils sont aussi munis d'une sorte de pinceau pour nettoyer le faucon lorsque ses plumes sont mouillées par la pluie. Ils portent le faucon sur le poing gauche, alors qu'en Chine et partout ailleurs, on le portait sur le poing droit. Cette règle n'allait pas sans de nombreuses exceptions, surtout en Occident où certains traités préconisaient de changer de poing selon l'occasion. Leur gibier de prédilection était « la grue à nuque blanche », qu'il était d'ailleurs interdit de chasser autrement qu'avec des faucons.

Dans l'Antiquité, les Grecs et les Romains ont apparemment ignoré la fauconnerie; quelques vagues allusions au dressage

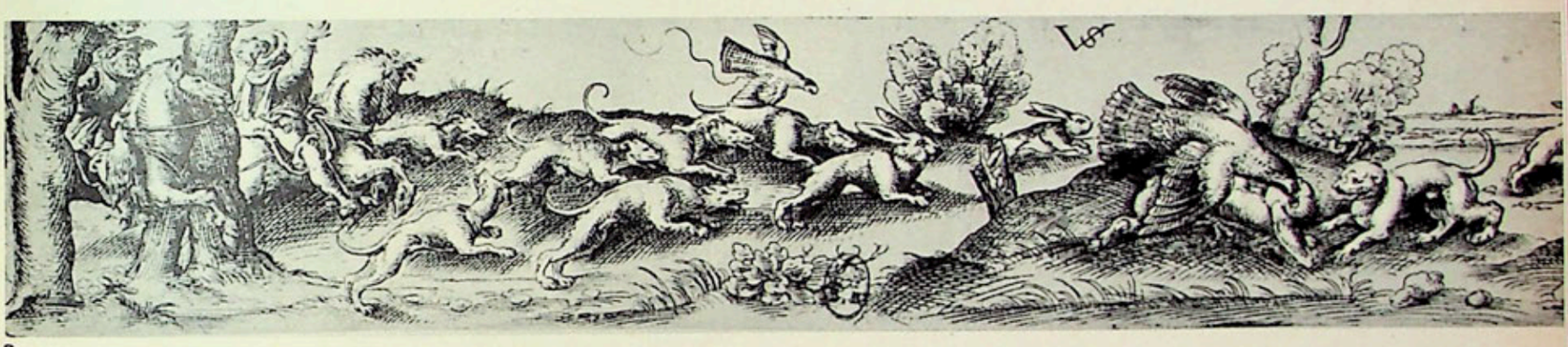
1. *David Téniers : Un fauconnier.*
102,5×73,5 cm. Paris, collection particulière.

2. *J. E. Ridinger : Garçon portant les faucons sur un brancard. Paris, Bibliothèque Nationale.*

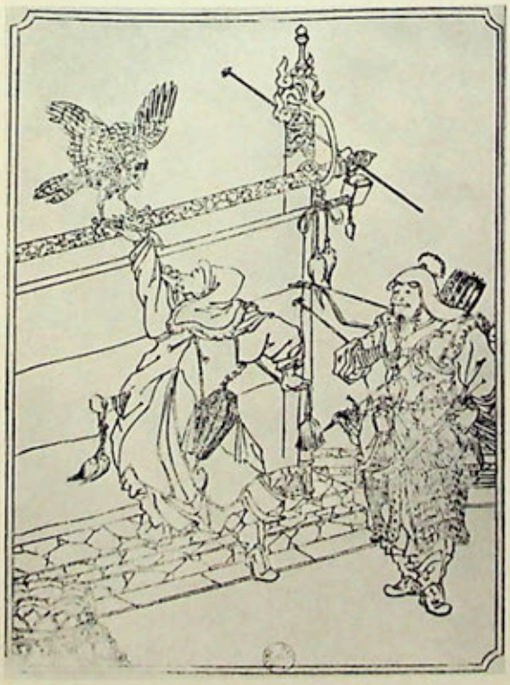
3. *Virgil Solis : La Chasse au lièvre. XVIe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.*

4. *Kyosai : Fauconnier japonais. Gravure du « Miroir de la Fauconnerie ». XIXe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.*

5. *George Stubbs : Faucon du Groenland. 1780. 82,5×99 cm.*



3



4

5

1

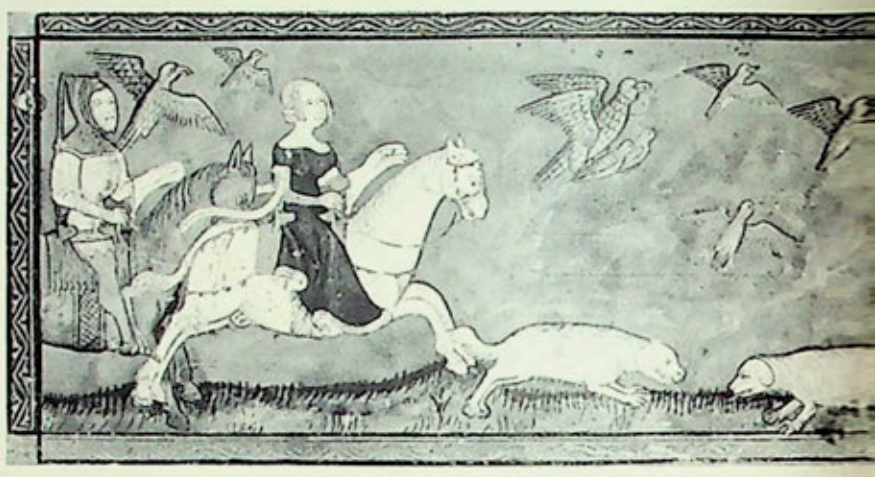
1. *Pisanello: Faucon avec son chaperon. Plume et aquarelle. 23,7×15 cm. Paris, Musée du Louvre.*

2. *« Comment on dresse un jeune épervier. » Miniature illustrant « le Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio », manuscrit du XIVe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.*

3. *Chasse au faucon. Miniature moghole. Début du XVIIIe siècle. 17×11,5 cm. Paris, Musée Guimet.*

des rapaces, chez leurs auteurs, ne relèvent que de l'oisellerie. En revanche, elle a été pratiquée en Europe dès le Ve siècle, et sa vogue s'est accrue pendant les Croisades, grâce aux connaissances apprises des fauconniers arabes. C'est ainsi à leur imitation qu'on utilisa en Occident le chaperon, ce casque de cuir qui masquait les yeux du faucon, et qu'on n'enlevait que pour lui désigner sa proie.

Frédéric II déclare, dans le prologue de son livre, que la fauconnerie est la plus noble et la plus savante des chasses. Ce sera un sujet constant de discussions au Moyen Age de



2

savoir quelle occupation est plus aristocratique, de la fauconnerie ou de la vénerie. Les arguments des anciens auteurs sont parfois singuliers. Il faut préférer le faucon, dit par exemple Charles d'Arcussia, parce qu'il est le signe hiéroglyphique de la victoire et parce que les os de ses cuisses attirent l'or comme l'aimant attire le fer.

Il est indéniable, en tout cas, que son dressage était une science. Le faucon, de son naturel, est violent, ombrageux, insociable; il s'irrite également des caresses et des réprimandes. C'était par la faim qu'on le forçait à obéir, en employant toutes sortes de moyens pour augmenter ou renouveler son appétit. On parvenait à des résultats étonnants, mais bien que les vieux traités citent à l'envi des cas merveilleux d'attachement du rapace à l'homme — comme le faucon du prince danois Broder qui s'arracha les plumes le jour où son maître fut condamné à mort — on n'en obtenait jamais la docilité spontanée du chien.

Les oiseaux dont on se servait pour chasser se divisaient en deux classes: les oiseaux de haut vol et les oiseaux de bas vol. Les oiseaux de haut vol étaient le gerfaut, le sacre, le faucon pèlerin, le lanier, le hobereau et l'émerillon. Ils s'élançaient au plus haut des airs avec une vitesse extraordinaire, et plongeaient ensuite sur leur proie. Les oiseaux de bas vol étaient l'autour et l'épervier. Ayant des ailes et des serres plus courtes, ils étaient destinés à chasser à la surface du sol.

On établissait parfois une hiérarchie parmi ces oiseaux; elle est indiquée dans *The Book of Saint Albans* (1486) qui contient le premier traité de fauconnerie anglais. Le gerfaut, le plus gros des rapaces après l'aigle, était l'oiseau des rois, surtout le gerfaut blanc; l'émerillon, le plus petit de tous, convenait mieux aux femmes; le hobereau, particulièrement rapide, était réservé aux jeunes gens, etc.

Les faucons ne se reproduisent pas en captivité, aussi les fauconniers, lorsqu'ils ne s'approvisionnaient pas aux marchands, allaient eux-mêmes les dénicher dans les arbres et sur les rochers, ou les prenaient au passage au moyen d'appeaux et de filets.

Après avoir capturé un faucon, on le mettait dans un sac pour le conduire à sa demeure, une tour isolée dans les champs, loin des habitations et des arbres. On le gardait là quelque temps, puis une nuit, le fauconnier et son aide, une lumière à la main, se rendaient sur la pointe des pieds dans la chambre du rapace, le saisissaient à la faveur de son sommeil, pour lui rogner les

ongles, lui mettre des entraves et des sonnettes, enfin pour le « ciller », c'est-à-dire lui coudre les paupières, l'empêchant ainsi momentanément de voir, ce qui allait permettre de discipliner son caractère et d'éduquer son ouïe. A partir de cet instant, les fauconniers se relayaient pour porter continuellement l'oiseau sur le poing, afin de lui faire perdre, en le fatigant, ses façons brutales, et de l'habituer à la société de l'homme et des animaux domestiques.

Une fois le faucon accoutumé aux bruits et aux présences, on le décillait, et on commençait son dressage. On lui attachait aux pattes la « créance », ficelle de dix à quarante mètres, et on lui enseignait d'abord à sauter sur le poing, puis on le spécialisait, c'est-à-dire qu'on lui apprenait à chasser une seule espèce de gibier, dont on agitait la dépouille devant lui. Avant chaque exercice on le faisait jeûner, car c'est en lui présentant sa nourriture sur un leurre qu'on le contraignait à

22

1. *Atelier de Van der Weyden : Saint Bavon et saint François. Volet de gauche du Triptyque Sforza. Détail. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.*

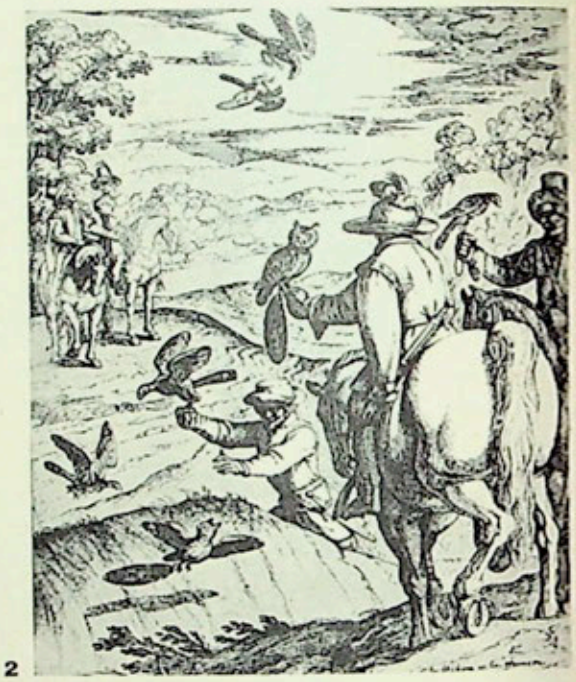
2. *J. Stradan : La chasse au héron. XVIe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.*

revenir près de son maître. Le leurre était formé de deux ailes de perdrix assemblées sur une monture de bois. Les fauconniers le mettaient au bout d'une laisse, et le faisaient tournoyer au-dessus de leur tête pour rappeler les grands rapaces, lorsque la voix et le sifflet ne suffisaient pas.

Le jour de la chasse, chacun portait sur son poing, recouvert d'un gant de daim montant jusqu'au coude, son faucon armé. Le faucon était « armé » quand il avait sur la tête un chaperon, généralement surmonté d'un plumet, aux pattes des grelots qui permettaient de le retrouver, ainsi que des entraves comprenant les jets — deux courroies de cuir — les vervelles — deux anneaux de cuivre qui les réunissaient à leur extrémité — et la longe — lanière pour tenir l'oiseau ou l'attacher à la perche. Ainsi équipé, il ressemblait vraiment à une arme vivante, un bijou emplumé, d'autant plus que l'on rivalisait de luxe dans ces accessoires, et que les chaperons étaient parfois ouvragés, incrustés de pierreries.

Il y avait sept espèces de chasse, ou comme on disait alors, de « vol » : pour le héron, le milan, la pie, la corneille, le lièvre, les champs et les rivières. Ce qu'on appelait le « vol royal » était la chasse au héron ou au milan, spectacle impressionnant entre tous, pour lequel on pouvait se réunir en nombreux

1



2

cortège, tandis que les autres chasses s'exerçaient mieux en petit groupe.

Pour chasser un seul héron, on employait trois faucons: le *hausse-pied*, qui attaquait le héron dans son refuge et le forçait à s'envoler; le *teneur* qui le suivait dans les airs; et l'*attombisseur* qui le survolait et se laissait tomber d'aplomb sur lui. Les trois faucons combattaient ensemble, en se soutenant mutuellement. Le héron se défendait vigoureusement, en usant de son bec comme d'une lance, et l'issue de ce tournoi aérien, passionnément contemplé d'en bas, était longtemps incertaine.

Pour chasser le milan, on lâchait un grand-duc, le plus gros des rapaces nocturnes, aux pieds duquel on attachait une queue de renard, afin de le rendre plus visible. Le milan descendait, attiré par cet oiseau qu'il redoute la nuit, mais qu'il cherche à attaquer le jour, quand il est ébloui et sans défense. On jetait alors sur lui un faucon, et on assistait à la poursuite fulgurante du milan qui s'échappait par un vol en spirale. On utilisait également le grand-duc pour faire venir les corneilles.

Parmi les autres « vols », celui de la pie était réputé à cause des multiples ruses de cet oiseau. Le vol des champs était la chasse à la perdrix ou au faisan, ou encore cette chasse à l'alouette, réservée aux dames et à leur émerillon. Pour le vol des rivières, qui concernait toute espèce de gibier d'eau, on se servait de tambours ou de timbales. Dans le *Roman des Déduits* de Gace de la Bigne, poème du XIVe siècle qui raconte parmi d'autres faits de fauconnerie, une journée de chasse de Charles V, on lit comment ses fauconniers firent lever les oiseaux d'un étang au bruit de quatre tambours, et quelles prouesses accomplit alors son épervier.

En dehors de la chasse, le faucon participait à la vie quotidienne. On le voyait sur sa perche, dans la grande salle des châteaux; certains grands seigneurs le faisaient coucher dans leur chambre. Il y avait trois sortes de perches sur lesquelles on plaçait les faucons: la perche haute, pour ceux qui étaient déjà apprivoisés; la perche basse, pour les autres; enfin, le bloc en forme de pyramide, où ne tenait qu'un seul faucon.

La fauconnerie a été exercée un peu partout en Occident, à partir du Moyen Age, selon les mêmes principes, auxquels s'ajoutaient des habitudes locales. Certains pays se distinguèrent en cet art. Ainsi, la Hollande avait la réputation de posséder les meilleurs fauconniers du monde, principalement dans le village de Valkenswaald, près de Bois-le-Duc, où de père en fils, durant des siècles, vécurent les maîtres du métier. On sait que La Haye était à l'origine un rendez-vous de chasse des comtes de Hollande, qui s'y réunissaient pour lancer leurs faucons dans les héronnières avoisinantes.

D'après les auteurs, la France est le pays d'Europe où la fauconnerie fut pratiquée avec le plus de magnificence. Elle a connu son apogée sous Louis XIII, qui en était si féru que lorsque le temps ne se prêtait pas aux cavalcades, il chassait les moineaux dans l'enclos du Louvre. Son Grand Fauconnier Charles d'Arcussia, auteur de traités qui furent souvent réédités, ne tarit pas d'éloges sur sa compétence. Louis XIII inventait sans cesse de nouvelles chasses; il chassait même les chauves-souris à l'aide de la cresserelle, le plus commun des oiseaux de proie. Un courtisan tira d'ailleurs de son nom « Louis treizième roi de France et de Navarre » cet anagramme « Roi très rare, estimé Dieu de la Fauconnerie ». Après lui la fauconnerie fut délaissée en France; Louis XIV lui préféra la vénerie, et jusqu'à la fin de l'ancien régime, celle-ci supplanta celle-là.

Au début du XIXe siècle, la fauconnerie disparut pratiquement en Europe, non seulement à cause du perfectionnement

1. *L'Almanach des Bergers. Les mois de Mai et de Juin. Xylographie du XVe siècle.*

2. *La Chasse au milan. Gravure de l'Ucelleria de G. P. Olina, illustrée par Tempesta et Villamena. Rome, 1622. Paris, Bibliothèque Nationale.*

3. *Hans Holbein: Portrait de Robert Cheseman. 1533. 59×62,5 cm. La Haye, Mauritshuis.*

des armes à feu, mais aussi parce que les mœurs n'étaient plus à de tels usages. Des clubs de chasseurs, en Hollande, en Angleterre, en France, essayèrent de la restaurer, mais il ne leur appartenait pas de ranimer une tradition sans fondement dans la manière de vivre de leurs contemporains. Cependant, la fauconnerie persistait encore en Orient; des voyageurs pouvaient assister en Inde, en Perse, et surtout en Afrique du Nord, à des chasses à la gazelle ou à l'outarde avec des faucons. Parmi les peintres qui à l'exemple de Delacroix allèrent chercher la couleur locale dans les pays arabes, on pourrait croire que l'on va trouver des scènes de chasse au vol. En fait, ni Decamps, ni Chassériau, ni Constantin Guys, ni Jules Laurens, ni Dehodencq ne se sont intéressés à cette coutume. Seul Eugène Fromentin a consacré maints tableaux, aquarelles et dessins au thème de la fauconnerie dans le désert.

(Suite en page 79.)

3

La Galerie Harrach à Vienne

PAR PIERRE MOISY

L'affiche qui invite le touriste à rendre visite à la galerie des comtes Harrach la désigne comme la plus importante collection privée d'Autriche. Depuis que les princes de Liechtenstein ont transporté leur collection à Vaduz et tant qu'ils ne l'auront pas ramenée à Vienne, cette affirmation est vraie.

Mais ce que ne dit pas l'annonce, c'est que cette galerie est aussi un symbole de l'énergie au service de l'art et de l'esprit de tradition.

Le 10 septembre 1944 une attaque aérienne infligeait de très graves dommages au Palais Harrach. A une heure où toute idée de reconstruction paraissait encore chimérique, le comte Jean Népomucène Harrach donnait déjà ses directives pour la remise en état du palais. Mort en captivité en 1945, il n'a pu voir le nouveau visage qu'allait prendre sa demeure ancestrale. Car, sous son inspiration posthume et sous l'impulsion directe de sa veuve, la comtesse Stéphanie, les travaux de restauration furent entrepris dès 1946. En ce qui concerne les bâtiments eux-mêmes, grâce à l'aide du Service des monuments historiques, ils étaient pratiquement terminés en 1952. Pendant ce temps, les tableaux étaient pour une grande part nettoyés et restaurés. M. Buschbeck veilla à leur réinstallation et à leur accrochage en 1959-1960 et, au printemps de 1960, leur nouvelle présentation au public se faisait avec éclat.

La restauration du Palais Harrach n'avait pas été sans poser un problème, familier aux architectes des villes anciennes détruites et ravagées par la guerre, par exemple à ceux de Varsovie. Le Palais Harrach a été construit, probablement d'après un projet de Domenico Martinelli, à partir de 1689, à la place de tout un pâté de maisons appartenant à la famille. Une charmante gravure de Joseph-Emmanuel Fischer von Erlach nous offre une image de l'aspect qu'il présentait vers 1715 du côté de la Freyung: c'était une construction assez heureuse, avec un triple toit, deux frontons portés par des pilastres colossaux, un balcon discret sur l'entrée: tout était équilibré et bien proportionné. En 1845, l'architecte Beer avait sérieusement compromis cette harmonie: supprimant les frontons, empâtant le léger décrochement formé par les deux pavillons, réunissant les trois toits en un seul, surchargeant l'attique d'un immense trophée, il avait substitué aux délicates modulations de la façade baroque le lourd appareil de la pompe et d'une symétrie sans âme.

S'il n'était pas question de reconstituer tel quel ce fâcheux état, était-il possible de revenir à la situation de 1715? Après de mûres réflexions, on adopta une solution moyenne, imposée par les nécessités économiques et techniques: la toiture unique

En haut de la page

Hyacinthe Rigaud: Portrait du comte Ferdinand Bonaventure Harrach. 1698. 91,7×73 cm. Ambassadeur en France et en Espagne, le comte Harrach fit bâtir en 1689 le palais qui abrite aujourd'hui encore la collection dont il rassembla les premiers éléments.

L'escalier d'honneur du Palais Harrach

◄ *A. Van Dyck: La Déploration du Christ. 62×48,5 centimètres.*

Page ci-contre

M. Stanzione: Le Massacre de Bethléem. 127 × 153 centimètres. ■

a été conservée, de même que les deux annexes à porte cochère incorporées à l'ensemble: mais on a supprimé le trophée, on a reconstruit l'attique et surtout on a reconstitué les deux frontons; enfin on a allégé sensiblement dans l'esprit du XVIIIe siècle, la décoration des baies. L'ensemble, compte tenu des servitudes modernes, est réussi, du moins en ce qui concerne la façade principale, celle qui regarde l'église des Ecossais.

La collection est présentée dans quatre salons auxquels on accède par un escalier étroit et assez obscur qui fait contraste avec l'escalier d'honneur, vaste et gai avec son plafond aux stucs roses. Elle est disposée avec goût et ingéniosité, bien qu'elle se présente au visiteur dans l'ordre inverse de l'ordre chronologique; mais on a su, en disposant judicieusement quelques beaux meubles, lui donner de l'âme et de la personnalité: ce n'est pas un musée-nécropole, mais la galerie vivante, discrète et riche à la fois, d'un amateur d'autrefois.

Ou plutôt de trois amateurs; car ce rassemblement de tableaux que le visiteur est convié à admirer, est essentiellement l'œuvre de trois hommes: le comte Ferdinand Bonaventure I, le comte Alois Thomas Raymond, le comte Ernest Guy; mais il serait injuste de nier l'apport, important sans doute, mais moins bien connu, des comtes Frédéric-Auguste (1696-1749) ou Jean Népomucène Ernest (1756-1829).

Ferdinand Bonaventure Harrach (1636-1706) a été un très grand personnage, qui fut plusieurs fois ambassadeur ordinaire ou extraordinaire à Madrid (1661, 1665, 1673-1676 et 1697-1698) en un temps où ce poste était d'un intérêt capital pour la politique viennoise; en 1669, il fut aussi chargé d'une mission

▲

Francisco de Palacios: Nature morte. 59×78 centimètres.

◄ *Francesco Solimena: St Janvier. 127×102 centimètres.*

spéciale en France et c'est au retour de sa deuxième Ambassade d'Espagne, en 1698, que, repassant par Paris, il fit faire son magnifique portrait par Rigaud. Ces charges importantes, de même que les immenses revenus qu'il tirait de ses propriétés en Bohême — il était allié à Wallenstein et son oncle était cardinal-archevêque à Prague — lui permirent de jeter les bases de la collection. D'abord c'est lui qui fit construire le palais où elle s'abrite présentement. Mais surtout, il a été le premier, semble-t-il, à rassembler systématiquement des tableaux: dans ce dessein, il a mis à profit ses missions en Espagne pour réunir tout un ensemble d'œuvres des maîtres

espagnols de son temps, les unes provenant des cadeaux officiels qui lui étaient faits, comme par exemple les deux étonnants portraits de Carreño ou l'*Immaculée Conception* de Ribera, les autres des achats qu'il entreprenait systématiquement. Des uns et des autres, il tenait un compte exact: les journaux qu'il a écrits en 1673-1676 et en 1697-1698, comme les listes qu'il a dressées de sa main et que nous avons conservées — certains de ces documents sont publiés — nous donnent des renseignements précieux sur ses bonnes chances de collectionneur.

Le comte Alois Thomas Raymond, son fils (1669-1742), eut une carrière officielle peut-être encore plus brillante, puisqu'il fut vice-roi de Naples, ce qui le faisait pratiquement l'égal d'un souverain, de 1728 à 1733. C'est d'ailleurs ainsi qu'il se comporta en sa charge, soit qu'il pensionnât des intellectuels comme Vico, soit qu'il employât Hildebrandt dans ses nombreuses constructions, soit qu'il épuisât, en réceptions fastueuses, les revenus de ses terres, accrus pourtant par son remariage avec la riche veuve du comte Gallas, née princesse Dietrichstein, et gérés attentivement par son frère, le maréchal Jean-Joseph Philippe. Non seulement il achetait les tableaux qui se trouvaient à vendre, mais encore il commandait directement, par exemple à Solimena, de vastes ensembles destinés à décorer son palais. Son testament de 1738 nous renseigne sur ses importantes acquisitions.

Celles que fit le comte Ernest Guy sont certainement moins intéressantes pour nous; mais elles ont ce caractère qu'elles furent faites selon un plan bien arrêté. Par l'intermédiaire de son agent, l'abbé Crivelli, il réussit à se procurer toute une série d'œuvres qui étaient à la mode dans la Rome de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et c'est à lui que l'on doit l'acquisition des tableaux de Batoni, comme des paysages de Joseph Vernet, d'Adrien Manglard ou de Bonaria, comme aussi du *Saint Christophe*, déjà néo-classique, de Mengs. Sur tout cela, nous sommes informés par la correspondance du comte avec l'abbé Crivelli.

Grâce à l'action continue et suivie de ces hommes, et d'autres membres de leur famille, comme par exemple le fils aîné d'Alois Raymond, le comte Frédéric Auguste Gervais (1696-1749), qui fut régent des Pays-Bas, nous nous trouvons en présence

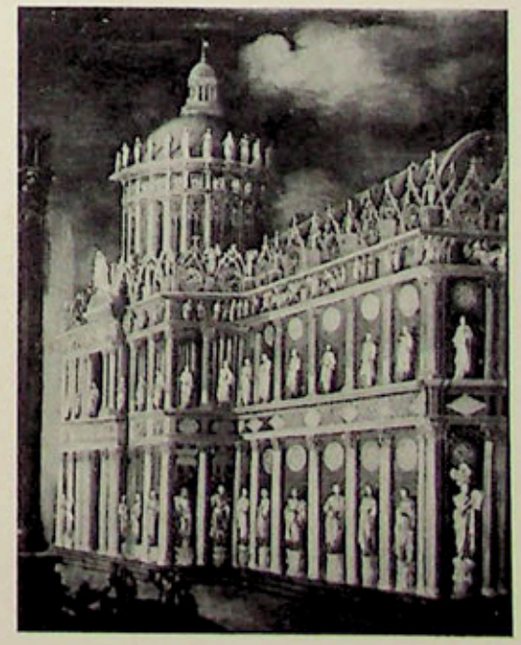
d'une collection d'un intérêt singulier. Avec quelques ensembles d'Angleterre ou de Rome, c'est un des derniers exemples en Europe de ce que pouvait être la collection privée d'une famille, sans cesse enrichie par le soin de ses chefs successifs.

Car c'est bien d'une collection privée qu'il s'agit et rien que privée. En ce sens capital qu'elle exprime le goût de ses possesseurs et non le désir, légitime chez le conservateur des musées, de donner une vue d'ensemble sur la peinture européenne ou l'un de ses cantons. La collection Harrach nous est parvenue à peu près complète, à l'exception de quelques pièces, comme un portrait du Cardinal Infant attribué à Mazo qui est passé au Toledo Museum of Art ou comme le *David devant Saül* de Bernardo Cavallino qui se trouve depuis 1931 au Musée d'Histoire de l'Art de Vienne. Et pourtant, elle est hétérogène. Non que ses auteurs aient manqué de largeur dans le goût; au contraire et c'est le comte Ferdinand Bonaventure par exemple qui a acheté à Madrid une des perles les plus admirées aujourd'hui, *Le Concert* du Maître des Demi-figures féminines, en 1697, à une époque où l'opinion ne s'intéressait que fort médiocrement à la peinture *gothique*. Mais chacun suivait son penchant et les tendances de son temps et ne sacrifiait point à l'esprit doctrinaire.

C'est bien pourquoi la collection est hétérogène et d'une hétérogénéité bien particulière: d'abord elle ne compte aucune œuvre d'un maître autrichien. Et pourtant on est bien obligé de noter qu'une période qui a vu des maîtres comme Gran, Troger et surtout Maulbertsch est loin d'avoir été stérile ou insignifiante. Par contre, à l'exception de quelques Français, mais dont les tableaux se trouvaient sur le marché romain, comme Poussin, La Hire ou Joseph Vernet, les Harrach ont surtout recherché les œuvres des maîtres des pays dans lesquels ils se trouvaient en mission, les Pays-Bas, l'Espagne, Naples. La composition de leur collection traduit et trahit cette puissante envie de sortir des montagnes autrichiennes, d'échapper à l'Europe Centrale, qui caractérise toute une partie de la politique des Habsbourgs au XVIIIe siècle. Comme des objets coloniaux trouvés dans une maison de province attestent une antique vocation vers l'outre-mer, ainsi la collection Harrach est un fidèle reflet de l'époque où la grandeur de l'Empire se discutait et s'établissait à la cour de Madrid, dans les Pays-Bas autrichiens, dans le royaume de Naples: les Harrach ont rapporté à Vienne des souvenirs indigènes.

Mais il se trouve qu'ils avaient du goût — nous l'avons déjà dit — et que ces terres étaient fécondes en bons peintres et originaux. Et c'est ce qui fait la valeur de la collection.

Rassemblés pour la majorité au début du XIXe siècle, à une époque où une mode générale entraînait les collectionneurs de l'Europe germanique vers les maîtres des anciens Pays-Bas — les collections Boisserée (voir *L'Œil*, n° 63) ou Czernin sont de cette époque — les tableaux des pays du Nord n'offrent pas un intérêt exceptionnel. On y notera plusieurs productions des disciples de Rembrandt, ses élèves directs, comme Carel Fabritius ou Aert de Gelder, une excellente esquisse de Van Dyck, de fort bons paysages, mais aussi quelques œuvres nettement antérieures et qui — chose curieuse — sont d'acquisition plus ancienne: ainsi un portrait d'une baronne Harrach, d'auteur douteux, mais de qualité certaine et surtout deux achats de Ferdinand Bonaventure qui témoignent décidément de la largeur de ses goûts, un *Christ aux Limbes*, d'un imitateur de Jérôme Bosch, et surtout *Le Concert*, déjà cité, qui est devenu fort populaire; et à juste titre, car cette image paisible de trois



◄ *Salvatore Rosa: Le Martyre de Saint Barthélemy. 278×205 cm.*

En haut de la page

Juan Carreño: Le roi Charles II d'Espagne. 207×142 cm.

Au centre

Juan Carreño: La reine Maria Anna d'Espagne. 217×141 cm.

Monsù Desiderio (François de Nome): Architecture fantastique. 87,5×71 cm. ►

jeunes filles, plaisantes et fines, réunies pour un concert, avec l'harmonie un peu acide de ses teintes et l'élégance aisée de sa composition, est charmante, juste à la limite incertaine qui sépare le beau du joli.

Le Maître des Demi-figures : Le Concert. 60×53 centimètres.

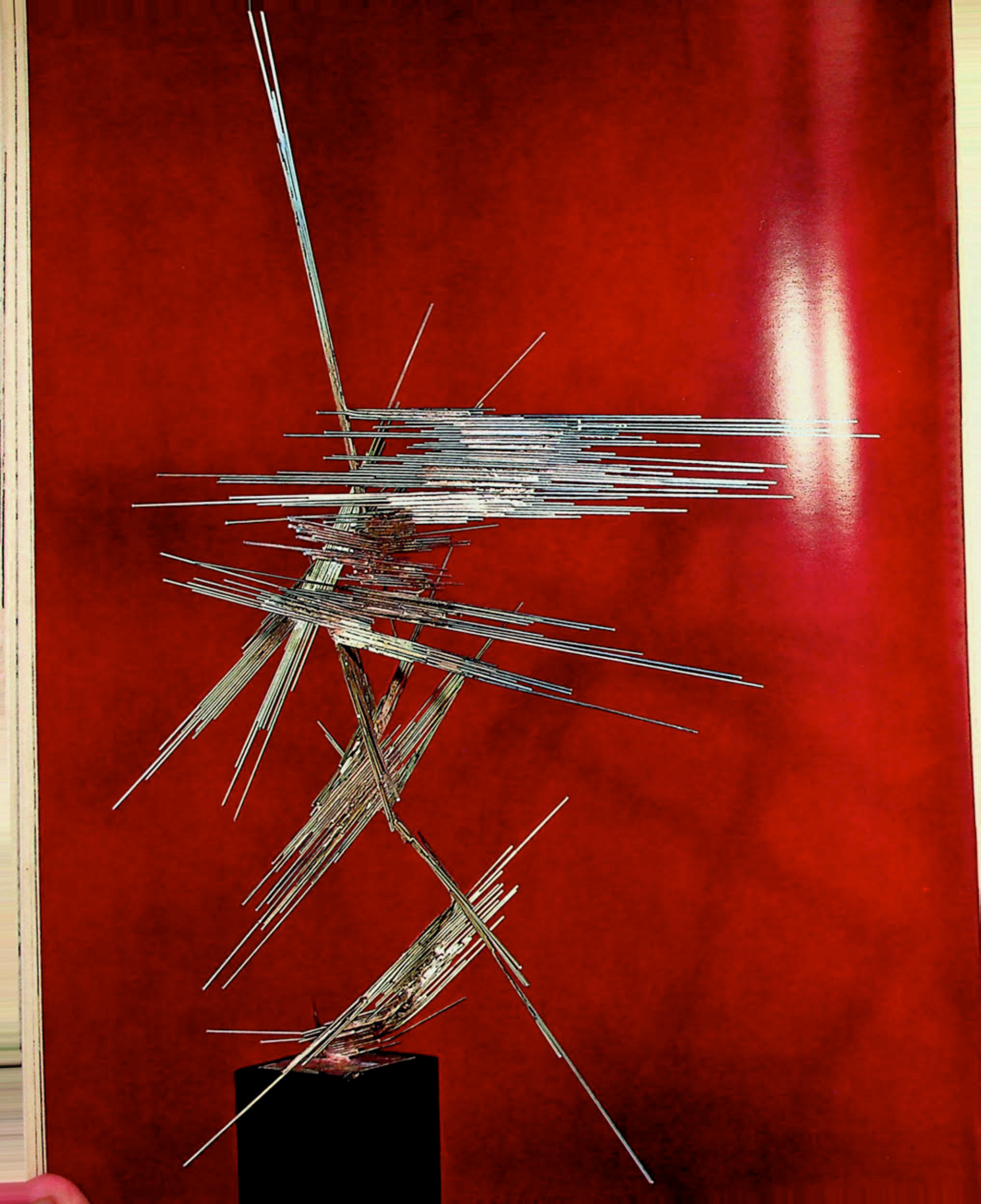
L. de La Hire (?) : Le Massacre de Bethléem. 117,5×144,7 cm.

En vérité, le poids principal de la collection n'est pas là, pas plus que dans les quelques Italiens anciens, dont un Luini, assez fade, acquis par le comte Jean Népomucène Ernest; il est dans les Espagnols et dans les Napolitains.

Les premiers sont magnifiquement patronnés, si l'on peut dire, par les deux portraits de *Charles II d'Espagne* et de la *reine Maria Anna*, sa mère, deux œuvres du pinceau de Juan Carreño, qui servit de guide et de conseiller artistique à Ferdinand Bonaventure durant son ambassade de 1673. Le couple est royal, non seulement parce que les deux tableaux furent donnés au collectionneur par le roi, mais aussi parce qu'ils comptent parmi les meilleurs de leur auteur. La reine-mère, en costume de veuve, toute en gris sur un fond neutre et nu, est un morceau excellent, sourd, discret, mais puissant. Quant au Charles II, on ne peut facilement oublier son pauvre visage blafard, presque sépulcral, perdu au milieu d'une pompe de draperies rouges et dorées, somptueuses et écrasantes. D'égal intérêt, bien que provenant de peintres beaucoup moins connus — à vrai dire on les connaît surtout par cette collection — une très intéressante *Mise au tombeau* du Castillan Jose de Ledesma, élève de Carreño et les magnifiques natures mortes de Francisco de Palacios sont des fruits du séjour madrilène de Ferdinand Bonaventure.

Tout comme en sont l'*Immaculée Conception* de Ribera, qui lui fut donnée en 1676 ou le *Saint Joseph au bâton fleuri*, du même peintre, fort, mais sobre comme le sont parfois les Espagnols. Avec cet artiste, nous touchons à l'autre pôle de la collection, celui qui est constitué par l'école napolitaine, habile, éloquente, meilleure que sa réputation. Au premier rang brille Francesco Solimena; avec huit œuvres commandées directement par Alois Raymond ou reçues par lui en présent, il apparaît dans toute la variété de son talent inventif. Le *Saint Janvier recevant la visite des Saints Proculus et Sosius* est superbe et l'on admire comment le peintre peut unir tant de science de l'effet théâtral, tant de rhétorique en un mot avec une vérité de sentiments et une retenue dans l'expression qui paraissent s'y opposer. N'est-ce pas là, pourtant, le secret de la peinture baroque, quand elle est réussie? Avec les *Adieux de Rébecca*, et son pendant, *Barak et Déborah*, la virtuosité semble l'emporter; mais elle est souveraine et dans la reprise du vieux thème de l'escalier l'artiste fait preuve d'une habileté consommée.

(Suite en page 78.)



CONVERSATION
DANS L'ATELIER / 7

norbert kricke

Guy Habasque / *La plupart des amateurs connaissent vos sculptures récentes pour avoir vu telles ou telles d'entre elles dans les grandes expositions internationales de ces dernières années. On connaît moins bien en revanche vos premières œuvres et l'on sait mal par quel chemin vous êtes arrivé à votre actuel mode d'expression. J'aimerais donc que vous nous parliez de vos débuts. Et tout d'abord, quelle formation avez-vous reçue?*

Norbert Kricke / J'ai commencé à travailler à Berlin dans l'atelier du sculpteur Scheibe, chez qui je suis entré directement après la guerre, fin 1945 ou début 1946.

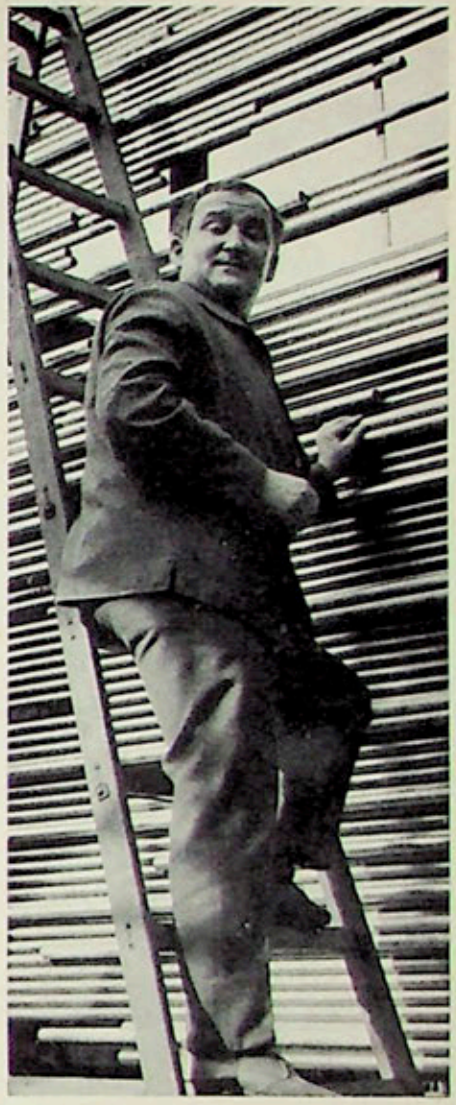
G. H. / *A quelle tendance appartenait-il?*

N. K. / C'était un sculpteur figuratif, mais très lyrique; à la fois sensible et discipliné.

G. H. / *Vous a-t-il influencé?*

N. K. / Non, je ne peux pas dire que j'ai été très touché. Pourtant, moralement, j'ai acquis chez lui un sérieux fond. Naturellement, à l'époque j'étais moi aussi figuratif. J'ai encore un numéro d'*Art Quarterly* de 1954 dans lequel est reproduit un de mes dessins du début de 49. Le rythme y est le même que dans certaines sculptures ultérieures, mais c'est un dessin complètement figuratif.

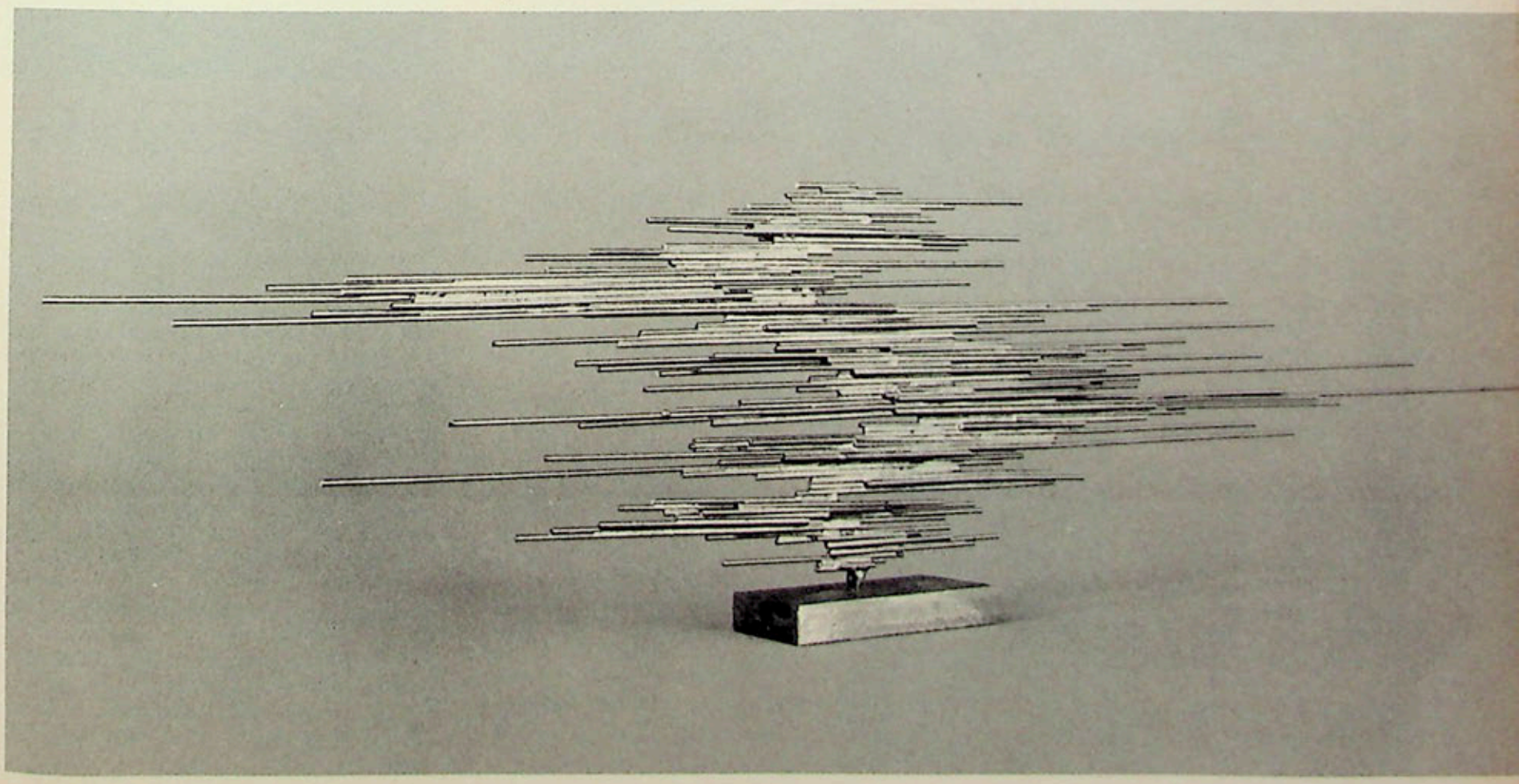
G. H. / *Et comment vous êtes-vous libéré de la figuration?*



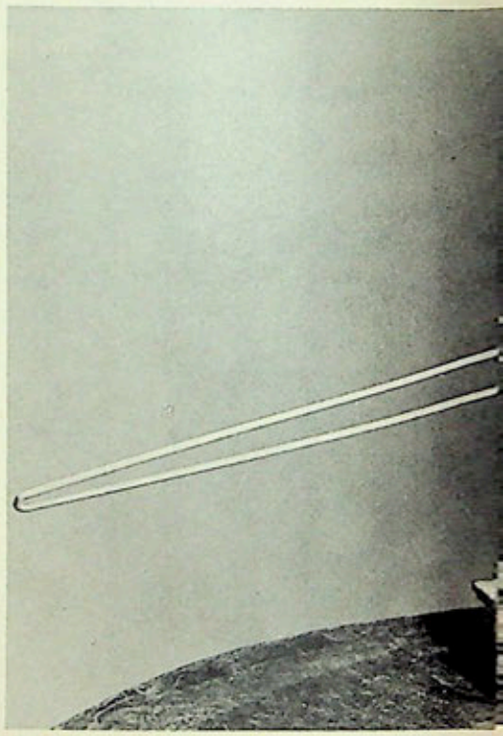
Norbert Kricke travaillant à un relief architectural. 1960.

« Sculpture spatiale ». 1960. H. 70 cm. Coll. de la comtesse Jean de Beaumont, Paris.

« Sculpture plate ». 1960. H. 20 cm.; L. 70 cm. Collection Galerie Karl Flinker.



◄ « Sculpture spatiale ». 1961. Hauteur : 46 cm. Collection Peter Tunnard, Londres.



▲ «Fluoreszierendes Rot» (sculpture spatiale). 1950-51. H. 30 cm. Coll. part., Düsseldorf.

N. K./ Je suis resté chez Scheibe jusqu'en mars 47, date à laquelle je suis parti pour Düsseldorf où j'ai trouvé un bon atelier (que j'occupe encore d'ailleurs). Là, j'ai continué à faire de la sculpture figurative jusqu'en 49, mais des choses qui étaient en contact direct avec l'espace. Comment j'ai évolué? Vous savez que dans la sculpture de masse, on fait des constructions en fil de fer pour soutenir la terre glaise. Moi, c'était cela que je trouvais le plus excitant. Ce côté spatial me passionnait. L'espace, c'est vraiment une chose étonnante. Peu de personnes savent ce que c'est.

G. H./ *N'avez-vous pas subi alors l'influence d'un des grands sculpteurs du début du siècle? Vous êtes, me semble-t-il, dans la lignée d'un Gonzalez.*

N. K./ Non, le seul sculpteur qui ait jamais eu une influence sur moi, c'est Brancusi.

G. H./ *Brancusi? Au premier abord, cela peut paraître surprenant...*

N. K./ Si, l'esprit est le même. C'est l'idée de la dématérialisation de la masse. Brancusi « tient » la masse, mais il la fait disparaître en même temps.

G. H./ *Oui, mais d'une manière très différente de celle de Gabo, par exemple. N'avez-vous pas été touché justement par la dématérialisation totale de la sculpture de Gabo?*

N. K./ J'aime Gabo, mais plus encore Brancusi. La conception spatiale de Gabo est d'une grande maturité et il a trouvé la possibilité de donner des formes à sa pensée, mais Brancusi, lui, a *réalisé*.

G. H./ *Et parmi les peintres, avez-vous des admirations particulières?*

N. K./ J'aime énormément Malévitch. Son esprit est tellement libre... Encore plus que celui de Mondrian; il est plus spirituel. Il y a chez lui une spiritualité formidable; c'est çà qui me touche. Seulement, voyez-vous, je n'aime pas parler de sculpture, puis de peinture. Ce sont des terminologies académiques qui changent tous les cinq ou dix ans. L'art, c'est ce qu'ont fait les artistes, ce qu'ils ont apporté. Ce ne sont pas des mots.

G. H./ *Nous sommes d'accord. Revenons à votre évolution personnelle. Qu'avez-vous cherché à exprimer dans vos premières « sculptures spatiales »? Celles-ci étaient alors beaucoup plus simples qu'aujourd'hui. Elles consistaient généralement en un simple fil de fer ou une tige nettement façonnés décrivant un certain nombre d'angles successifs.*

N. K./ Ce qu'il faut comprendre, c'est que dans ma sculpture la ligne n'est jamais le contour d'une masse. On peut relier les lignes entre elles, former des surfaces, des plans, mais on ne peut pas enfermer un espace. Dans ma première « sculpture spatiale » de 1949, la ligne était encore statique à cause des angles droits, mais l'espace la traversait de part en part. L'angle droit s'approche du principe de construction; il donne une forme calme et lourde. Plus l'angle devient aigu, plus la ligne au contraire devient dynamique, mais il faut se garder de former des angles trop vifs. Regardez cette forme aiguë, à gauche de cette sculpture (*Fluoreszierendes Rot*, 1950, page 42). Elle est très aiguë, c'est vrai, mais le bout est arrondi. S'il n'était pas arrondi, la forme n'aurait pas ce caractère dynamique. Le croisement de lignes, lui aussi, est une forme de mouvement; il le suggère. Vous voyez: ici les plans s'interpénètrent sans jamais cerner un volume. On ne peut pas former un volume en joignant les plans.

G. H./ *Non, et c'est pourquoi vos lignes me rappellent parfois — du moins dans ces premières sculptures — certaines figures homéomorphes en topologie. Ces figures se correspondent et pourtant l'on serait bien embarrassé pour trouver les volumes qu'elles auraient pu décrire au cours du passage de l'une à l'autre.*

N. K./ Mes plans ne sont jamais des plans au sens où l'on entend ce terme en géométrie euclidienne. Même dans mes sculptures plates (voir p. 43), il n'y a pas de plan proprement dit. Le plan est purement statique, alors que ces œuvres suggèrent au contraire le mouvement d'une flèche...

G. H./ *Pourriez-vous formuler approximativement votre conception de l'espace?*

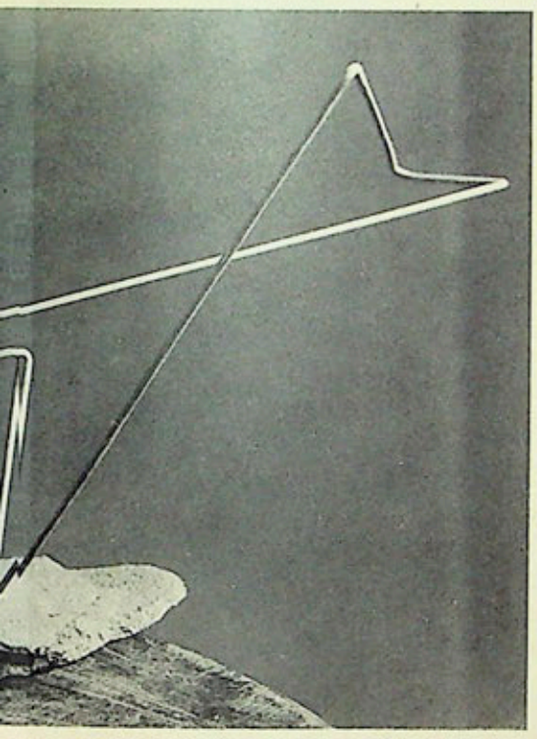
N. K./ Je n'ai pas de conception; je cherche à réaliser. Je hais tout ce qui est figé. Parler de conception, ce serait une erreur de lecture, car on ne déduit la conception que d'une œuvre terminée.

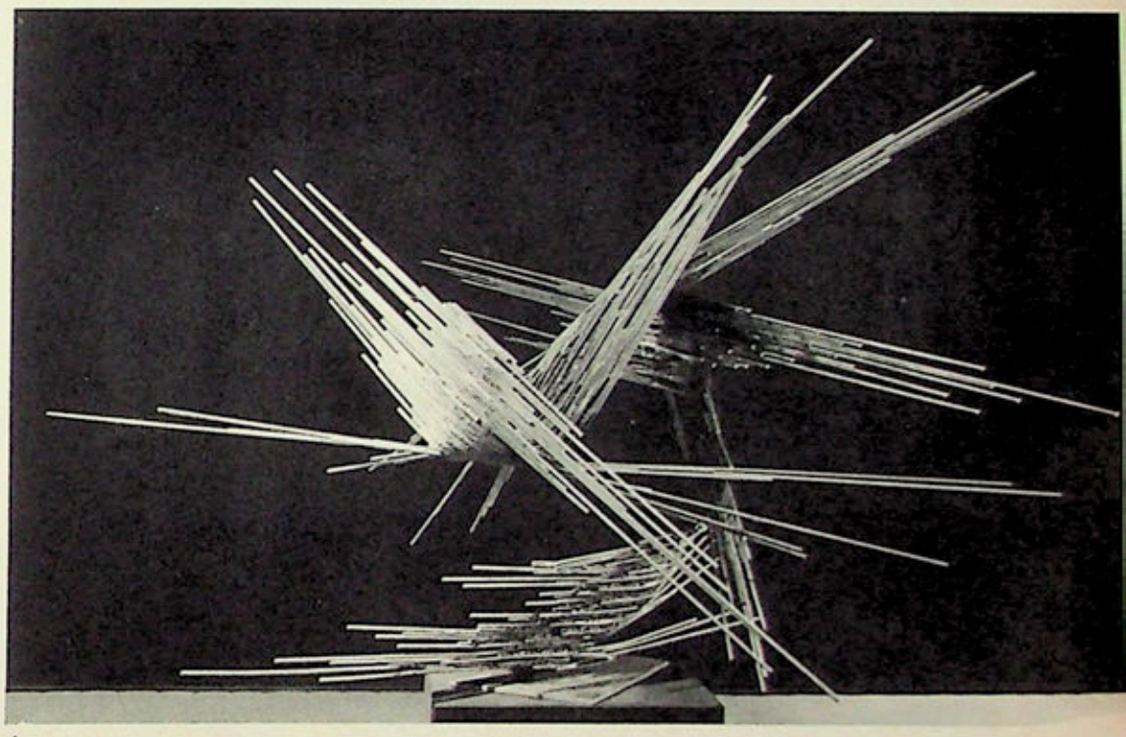
G. H./ *Prenons un exemple, la grande sculpture spatiale de 1958, que vous avez exposée à Kassel pour l'exposition* Documenta II. *A votre avis, qu'est-ce qui y joue le rôle le plus important: sont-ce les lignes qui la matérialisent ou l'espace qu'elles déterminent?*

N. K./ Les deux à la fois. Les rythmes donnés par les lignes changent la qualité de l'espace.

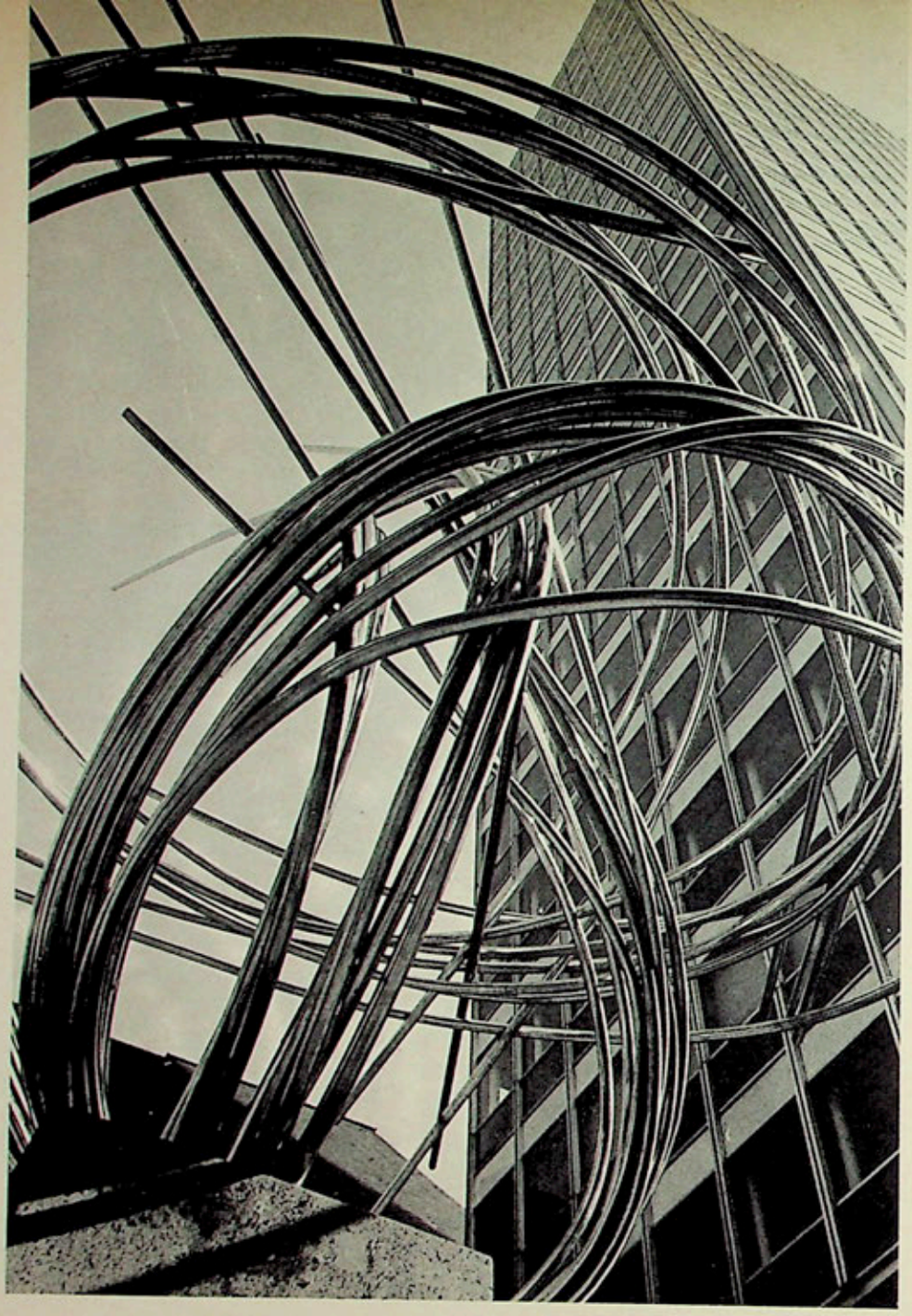
G. H./ *La suggestion du mouvement est-elle donnée par la seule direction des lignes?*

N. K./ Elle est donnée à la fois par leur direction et par les rythmes. L'orchestration des rythmes change également la qualité de l'espace parce qu'ils forment une unité. Il faut que la forme change toutes les propriétés. Une sculpture, par exemple, qui a un poids de cinq ou six tonnes doit sembler si légère qu'elle donne l'impression qu'on pourrait la soulever. La forme change tous les caractères physiques et matériels de l'œuvre; elle les fait disparaître. Il faut





▲ **« Sculpture spatiale ». 1961. H. 145 cm.; L. 225 cm. Coll. Galerie Karl Flinker. Cette œuvre figurera d'avril à octobre à la grande « America's space age World's fair » de Seattle.**



indissociable du temps et donc du mouvement, car le temps est dans le mouvement.

G. H./ *N'êtes-vous pas tenté parfois d'introduire le mouvement réel dans vos œuvres?*

G. H./ Je refuse le naturalisme du mouvement réel, de l'espace réel, parce que cela manque de forme. Le mouvement réel est dans toutes les rues. Le rythme des machines est un mouvement dont le seul message est de nous dire qu'elles existent. Elles peuvent tout juste nous informer. L'art avec la forme, lui, peut dire plus que cela.

G. H./ *La sculpture érigée devant le gratte-ciel de la Société Mannesmann à Düsseldorf me semble particulièrement bien illustrer vos propos* (voir ci-contre).

N. K./ Ma sculpture pour le Mannesmann est une forme organique qui réalise un mariage complet du mouvement et de l'espace par les courbes.

G. H./ *Vous avez souvent travaillé avec des architectes, n'est-ce pas?*

N. K./ Oui, plusieurs fois. En 1956, j'ai exécuté une sculpture spatiale pour le théâtre de Münster des architectes Deilmann, Rave, von Hausen et Ruhnau; vers 1957 un relief pour le L.T.G. à Stuttgart; en 1958 une sculpture d'eau pour l'architecte Deilmann à Salzuflen.

G. H./ *Et vous avez, bien entendu, travaillé à Gelsenkirchen.*

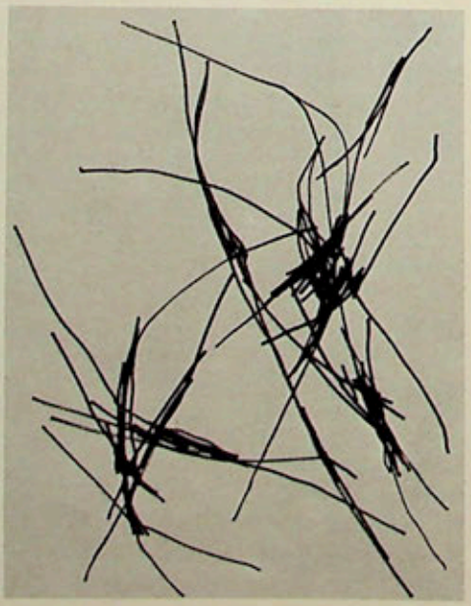
N. K./ Oui, pour les mêmes architectes qu'à Münster, de 1957 à 1959. En 1961, d'autre part, j'ai exécuté une autre sculpture qui se trouve à environ deux cents mètres du théâtre et, au printemps, je vais m'occuper de jeux d'eau pour le devant du théâtre. De 1958 à

◄ **« Mannesmann Plastik ». 1958-61. Cette sculpture monumentale est située sur le parvis précédant le gratte-ciel construit à Düsseldorf par l'architecte Schneider-Esleben.**

qu'elle change l'échelle des mesures, l'espace, le temps — sans cela, il n'y a pas d'art.

G. H./ *Nous avons déjà parlé à plusieurs reprises du mouvement. A votre avis, quels rapports entretient-il avec l'espace?*

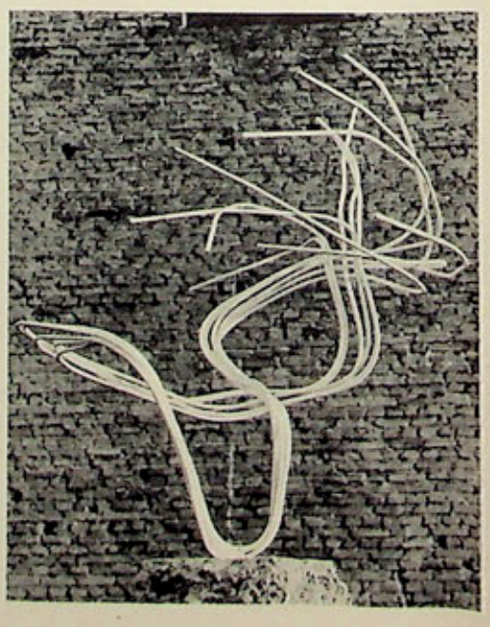
N. K./ Aujourd'hui, nous vivons tous l'espace par le mouvement. Oui, l'espace est vécu par nous et notre pensée elle-même est fonction de l'espace-temps. Un espace statique, sans temps, est inimaginable, car tout a son temps et même de nombreux temps. L'espace est



« Dessin ». 1958. H. 64 cm ; L. 48,5 cm. ► Collection Galerie Karl Flinker.

A l'extrême-droite

« Sculpture spatiale blanche ». 1955. Hauteur : 39 cm. Coll. K. Henkel, Düsseldorf.

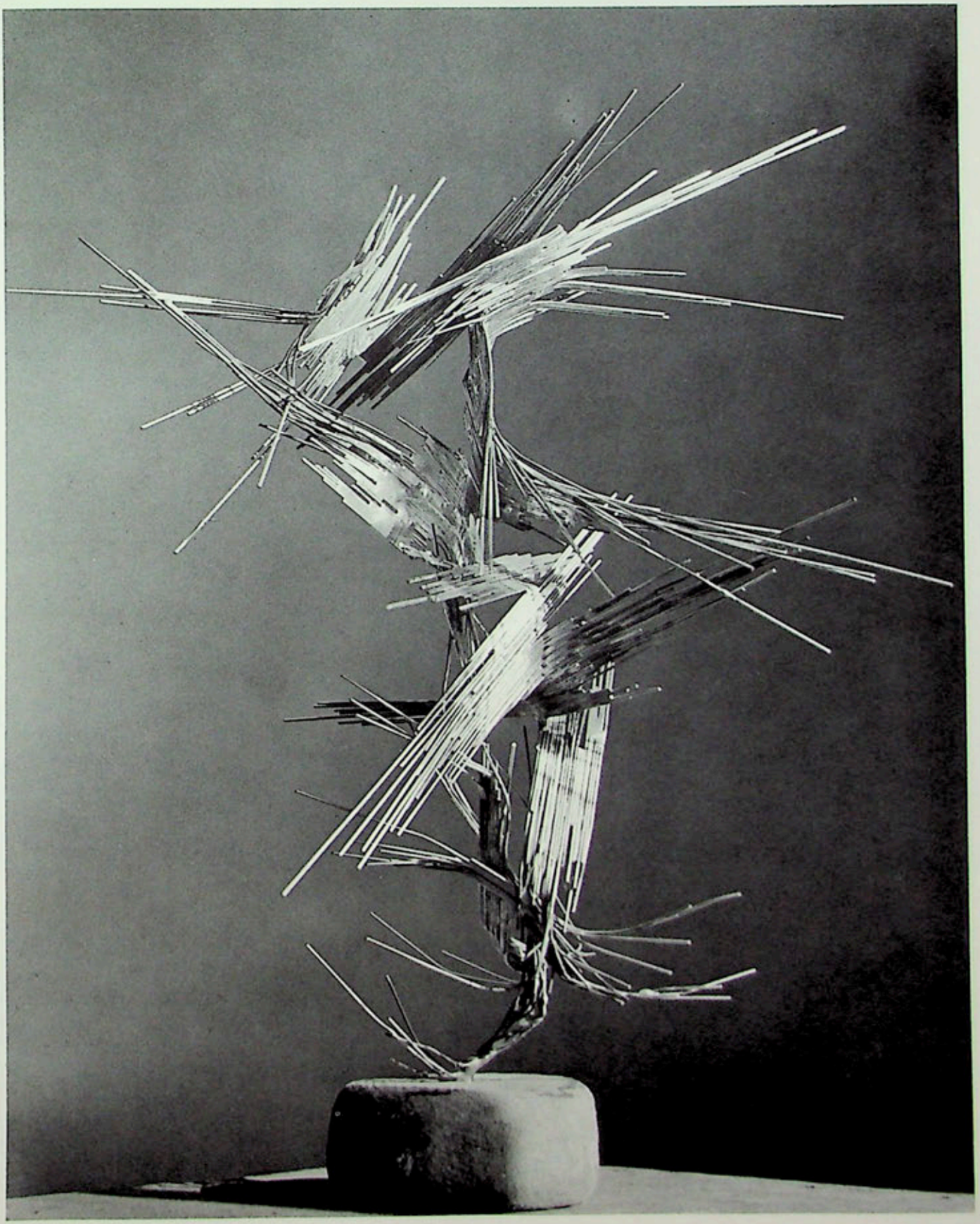


Maquette d'une sculpture spatiale de 6 mètres 50 de hauteur commandée par la baronne Alix de Rothschild pour le parc du château de Reux en Normandie. (1961).

1961, j'ai travaillé à la sculpture dont nous avons déjà parlé pour le Mannesmann à Düsseldorf. L'année passée, enfin, j'ai réalisé un relief à Cologne pour l'architecte Ruoff et commencé une grande sculpture pour le château de Reux en Normandie (voir ci-dessous).

G. H. / *Je considère pour ma part que la synthèse des arts plastiques et de l'architecture est une des questions esthétiques fondamentales de notre époque. Qu'en pensez-vous?*

(Suite en page 79.)



Corot figures de femmes

PAR MARTINE SERVOT

« Je n'ai qu'un but dans la vie, que je veux poursuivre avec constance, c'est de faire des paysages ». Cet aveu écrit à Rome en 1827, l'année même où Corot faisait recevoir deux de ses toiles au Salon, expliquerait à lui seul que les figures aient gardé longtemps une place secondaire dans l'œuvre du peintre « virgilien ».

On imagine assez le peu d'enthousiasme de ses contemporains devant celles de ses toiles qui étaient le moins faites pour leur plaire. Comment d'ailleurs le jugement sévère d'Edmond About accusant Corot « de n'être pas de force à peindre une poitrine ni à modeler un torse » ou l'attitude d'Ingres qui, publiquement, préféra un jour s'enfuir plutôt que d'avouer son « sentiment jusqu'au bout » devant une de ses Vénus, n'auraient-ils pas fait quelque tort à des portraits dont le peu de classicisme pouvait déjà naturellement rebuter.

Et pourtant, au milieu des critiques impitoyables, une voix parfois s'élevait: Degas un jour se trouvant chez Henri Rouart avec le peintre Gérôme qui accusait Corot de « n'être pas capable de peindre vraiment un arbre », lui répondit sans détour: « il les peint mieux que personne mais je l'estime encore supérieur dans ses figures ».

Il semble bien en effet que ce soit dans les figures et particulièrement dans ses portraits de femmes, composés plus pour lui-même que pour des acquéreurs réticents, que le peintre ait le plus complètement triomphé des ten-

Femme assise tenant une mandoline. ► *36,8 × 26,1 centimètres. Mine de plomb. Cachet de la vente Corot. Collection Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

◄ Nu couché. *23,4×50,2 cm. Ce dessin date du deuxième voyage de Corot en Italie, en 1834. Cachet de la vente Corot. Collection Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

Croquis de Danseuses. *18×11,5 cm. Mine de plomb. Cachet de la vente Corot. Coll.. Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.* ▼

dances de la mode et des servitudes de la composition. En outre, c'est en peignant ces personnages que Corot à le plus spontanément exprimé sa connaissance des valeurs et son sens inné des masses, ne s'encombrant alors d'aucun détail, affirmant son dédain de l'académisme et de la fausse poésie.

Pour atteindre son but, pour exprimer la vie, il lui fallait, disait-il, «un modèle qui remue », aussi bien la première richesse que nous apporte l'œuvre de Corot portraitiste et peintre de figures est-elle le produit même de son amour de la vie et de sa gaîté naturelle. Ses premiers portraits, Corot les a faits par plaisanterie et il ne s'est jamais complètement débarrassé du sentiment qu'il s'accordait ainsi quelque récréation. En 1873, à une Italienne qui lui demandait des séances, il répondit un jour: « Repassez dans quelque temps, mon enfant, je ne peux pas me donner de vacances en ce moment ».

La semaine du modèle était son délassement favori. Il aimait affubler

▲ Jeune Femme aux bras croisés. *Mine de plomb. 21,5×19,5 cm. Vers 1845. Ancienne collection Robaut. Collection Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

Deux Milanaises. *11×15 cm. Mine de plomb. Cet album date du 2e voyage en Italie (1834). Cachet de la vente Corot. Coll. Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.* ▼

les femmes de la rue Mouffetard ou les modèles de Montmartre de costumes de Genzano ou d'Albano qui lui apportaient le souvenir vivace de l'Italie; beautés banales, elles devenaient à son image douces et tendres, transformées par la recherche d'une réalité poétique. Bien que sa vie sentimentale soit assez peu connue, il semble — d'après sa correspondance avec Abel Osmond — qu'il ait apprécié les Italiennes plus encore en peintre qu'en amoureux, car « pour faire le sentiment » il penchait vers la Française.

Sa première aventure de jeunesse avec une ouvrière de l'atelier de modes de sa mère, Alexina Legoux, nous a valu notamment le charmant portrait dénommé *Mon Agar* (voir page 51) qui

Mon Agar. *18,3 × 15,2 cm. Mine de plomb. Vers 1830. Coll. Moreau-Nélaton, Louvre.*

Jeune Italienne au tambourin. *Plume et mine de plomb. 30,6 × 17,8 cm. Ce dessin date du premier voyage en Italie, de 1825 à 1828. Cachet de la vente Corot. Coll. Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

trahit d'une façon émouvante les sentiments du jeune peintre épris. On saisit avec ce dessin la différence entre deux conceptions du visage humain chez Corot et chez Ingres. Celui-ci, par son idéal presque abstrait de beauté, finit par s'écarter même de la vie (portrait dessiné des sœurs Montagu) alors que Corot, plein de sensibilité naturelle, donne à son Agar si singulièrement chapeautée, une vie frémissante.

Il trouva dans la famille de sa sœur Sennegon d'aimables modèles; dans tous ces tableaux marqués par un souci de ressemblance, parfois un peu laborieuse mais toujours émouvante, s'exprime une émotion fort éloignée des soucis du paysagiste candidat au Salon. Il est presque prodigieux qu'un célibataire puisse exprimer dans ses reproductions d'enfants cet émerveillement devant le monde, qui nous frappe tant dans la *Fillette au Béret* du Musée de Lille ou le petit *Henry Leroy* du Fogg Museum à Cambridge; ces images familiales, ces témoignages d'amitié Corot ne consentit jamais à ce qu'ils fussent exposés et il n'acceptait même que rarement de montrer ses portraits, « ses singes », ainsi qu'il les baptisait en les tournant face au mur.

Dans la naïveté de ses « bonnes femmes » et quelquefois même dans leur gaucherie, apparaît avant tout le souci d'exprimer la vie et de « rendre » la

vérité, que lui avait inspiré l'unique conseil de son ami le peintre Michallon.

Mais en continuant tout au long de son existence les études de figures, il poursuivait d'autres objectifs: véritable peintre de la nature et désirant profondément la saisir, la comprendre dans sa totalité, il lui fallait aussi en respecter l'unité. Cette recherche continuelle de l'universalité est à nos yeux la seconde vertu essentielle de l'œuvre de Corot.

Certains paysagistes avaient coutume de confier à des spécialistes le soin d'agrémenter de personnages les perspectives naturelles qu'ils avaient choisies. Corot s'est bien gardé de suivre cet exemple, convaincu — ainsi qu'il l'enseignait à un futur élève — que: « Quand on sait camper un bonhomme sans tricherie, on est capable de faire du paysage; on en est jamais capable autrement ».

De ses deux premiers voyages en Italie, le jeune peintre avait rapporté des croquis et des études de paysans et de paysannes: *Italienne au tambourin* (voir page 51) ou des types de la ville, telles ces *Deux Milanaises* (voir page 50). Son troisième voyage nous a valu une magnifique étude de *Nu* (voir page 50) pour sa *Marietta* romaine; période caractérisée par une plénitude, par un épanouissement physique dans ses modèles féminins ainsi qu'en témoignent la *Jeune Femme aux bras croisés* (voir page 50) et les deux importantes études de femmes assises (voir pages 49 et 53), toutes trois dessinées entre 1835 et 1845. Elles sont grandes et belles, graves et méditatives, l'absence

▲ Etude de Jeune Fille. *23,5×85 centimètres. Mine de plomb. Ce dessin date du premier voyage que Corot fit en Italie de 1825 à 1828. Cachet de la vente Corot. Collection Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

◄ « Jeannette », *18,5×24 centimètres. Crayon noir et fusain estompé. Kunsthalle, Bâle.*

d'une mode précise dans leur costume souligne encore leurs formes pleines et montre l'amour de Corot pour la beauté féminine en elle-même.

A la fin de sa carrière, il représente les femmes comme un rêve idéal qu'il est impossible d'atteindre. Leur visage est toujours empreint d'une rêveuse mélancolie, leur donnant l'air d'avoir traversé la vie en souffrant et d'y réfléchir; ainsi cette jeune femme perdue dans ses songes résignés, tenant une mandoline d'un geste abandonné, que Corot intitule d'ailleurs *Musique et Rêverie*. Il est à noter que souvent il donnait à ses modèles des instruments de musique à tenir et que sa passion pour la musique se manifeste dans le choix de ses sujets.

Il allait le dimanche au Conservatoire ou à Pasdeloup entendre ses compositeurs favoris Mozart, Beethoven, Glück et plusieurs soirées par semaine, on le voyait aussi aux Italiens le crayon à la main, croquant sur l'un de ses petits albums qui ne le quittaient jamais, des attitudes de danseuses, un geste d'acteur ou la pose d'une spectatrice dans sa loge. « Il m'arrive, disait-il, d'arrêter à la minute en quelques traits les ballets et les décors de l'Opéra sur un bout de papier au fond de mon chapeau ».

A ce désir permanent, opiniâtre, de sentir et de restituer tous les aspects de la vie, Corot doit sans doute d'avoir été un novateur et d'avoir, comme en témoigna le premier Hippolyte Flandrin, « mis dans ses figures quelque chose que les spécialistes n'ont jamais mis dans les leurs ». Par quel paradoxe a-t-il fallu de si nombreuses années pour découvrir dans les dessins et plus particulièrement dans les figures féminines de Corot, des qualités qui ont fait évoquer parfois celles de Vermeer ou de Rembrandt, et qui les ont fait distinguer de toutes les œuvres de leur époque ?

▲ La Baratteuse Virginie Lavallée. *Mine de plomb. 29,6×35 cm. Vers 1835. Collection Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

◄ Jeune Femme assise à terre. *44,8×31 cm. Mine de plomb. Cachet de la vente Corot. Coll. Moreau-Nélaton, Musée du Louvre.*

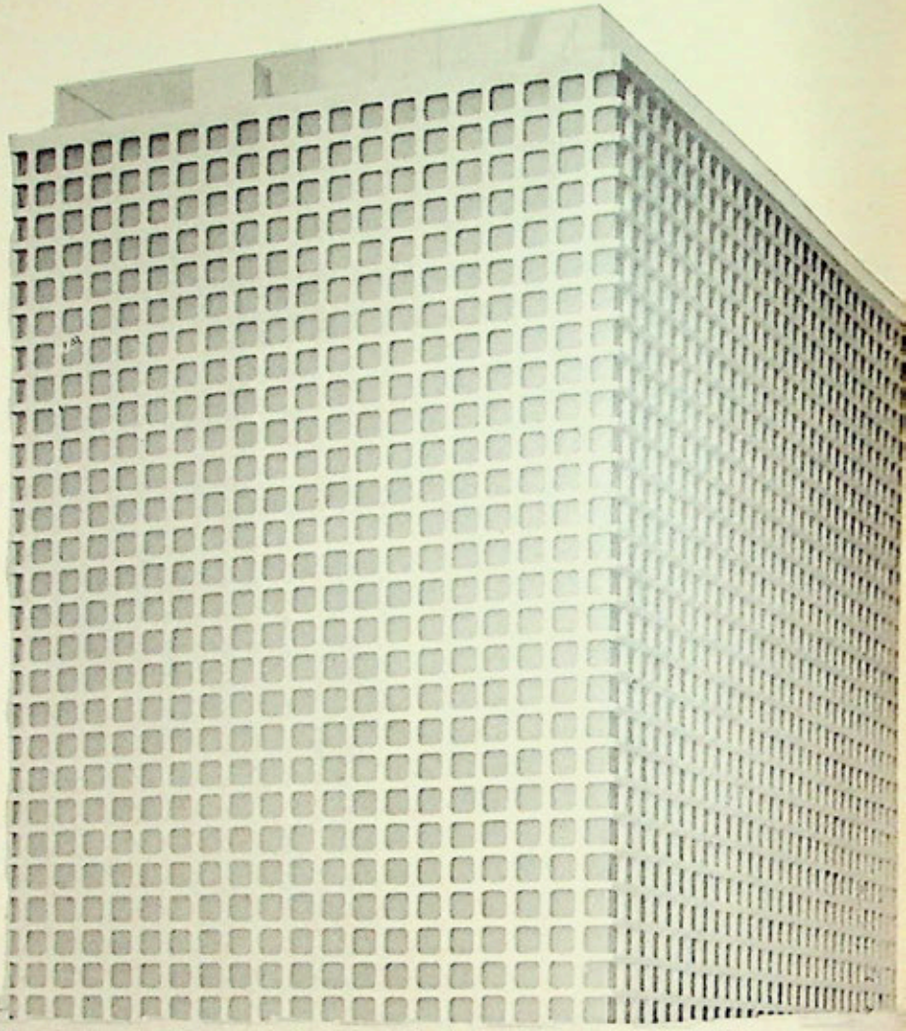
A cette question, Corot nous a donné lui-même une réponse en écrivant: « Il vaut mieux n'être rien que d'être l'écho d'autres peintres ».

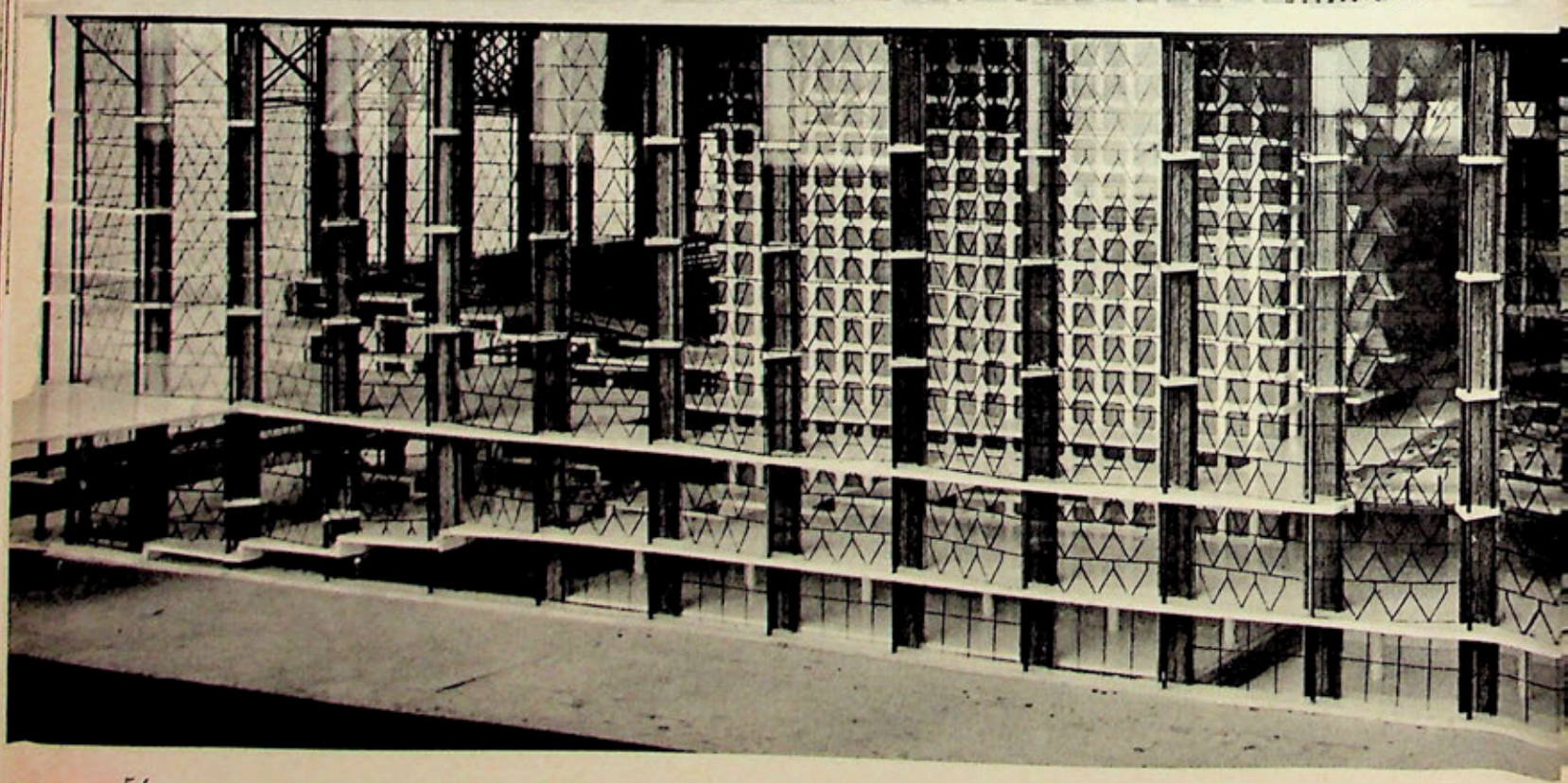
Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition Figures de Corot *qui s'ouvrira en mai au Louvre et qui sera accompagnée par une présentation de dessins au Cabinet des Dessins.*

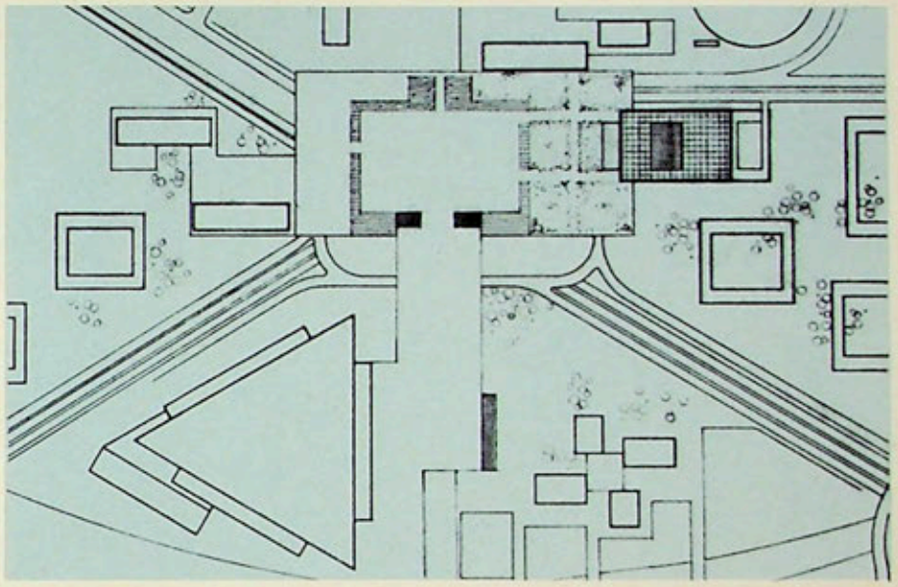
Bientôt un Centre théâtral au Rond-Point de la Défense

TEXTE DE GUY HABASQUE

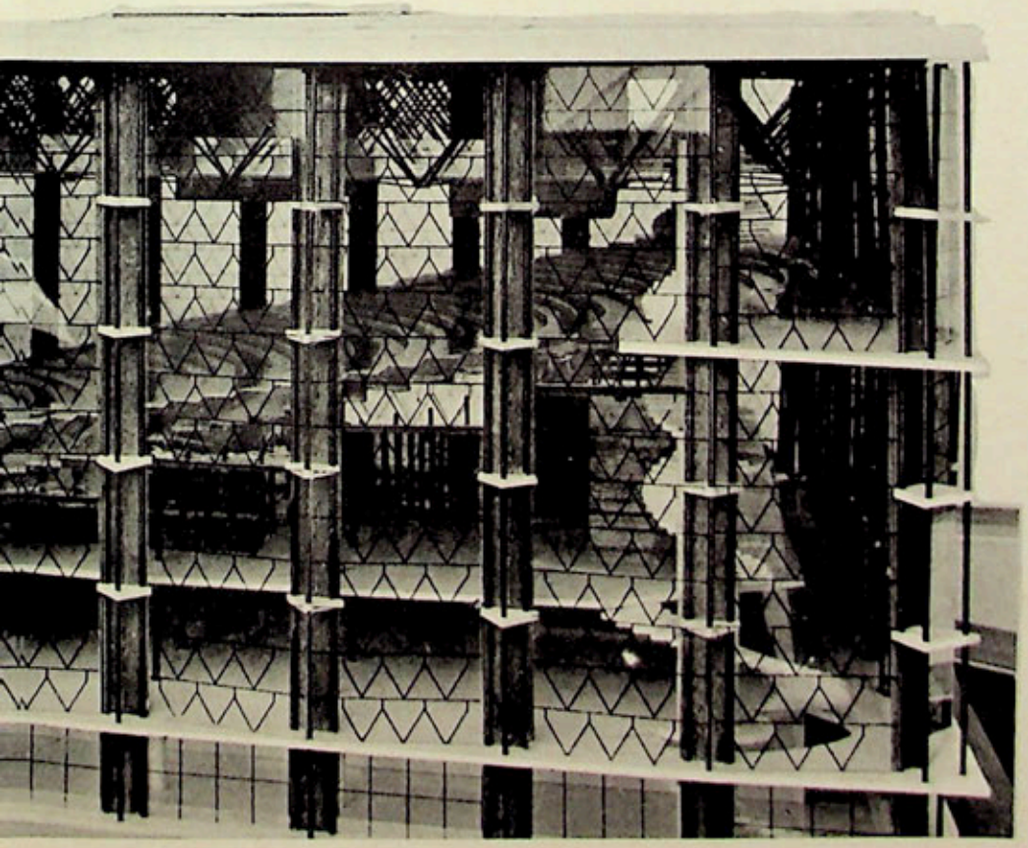




Situé au Rond-Point de la Défense, le futur théâtre sera l'une des pièces maîtresses de l'ensemble qui doit être élevé dans ce quartier. Pour des raisons compréhensibles, sa mise en service ne sera effective que lorsqu'un métro express aura été construit, c'est-à-dire en principe durant l'hiver 64-65.

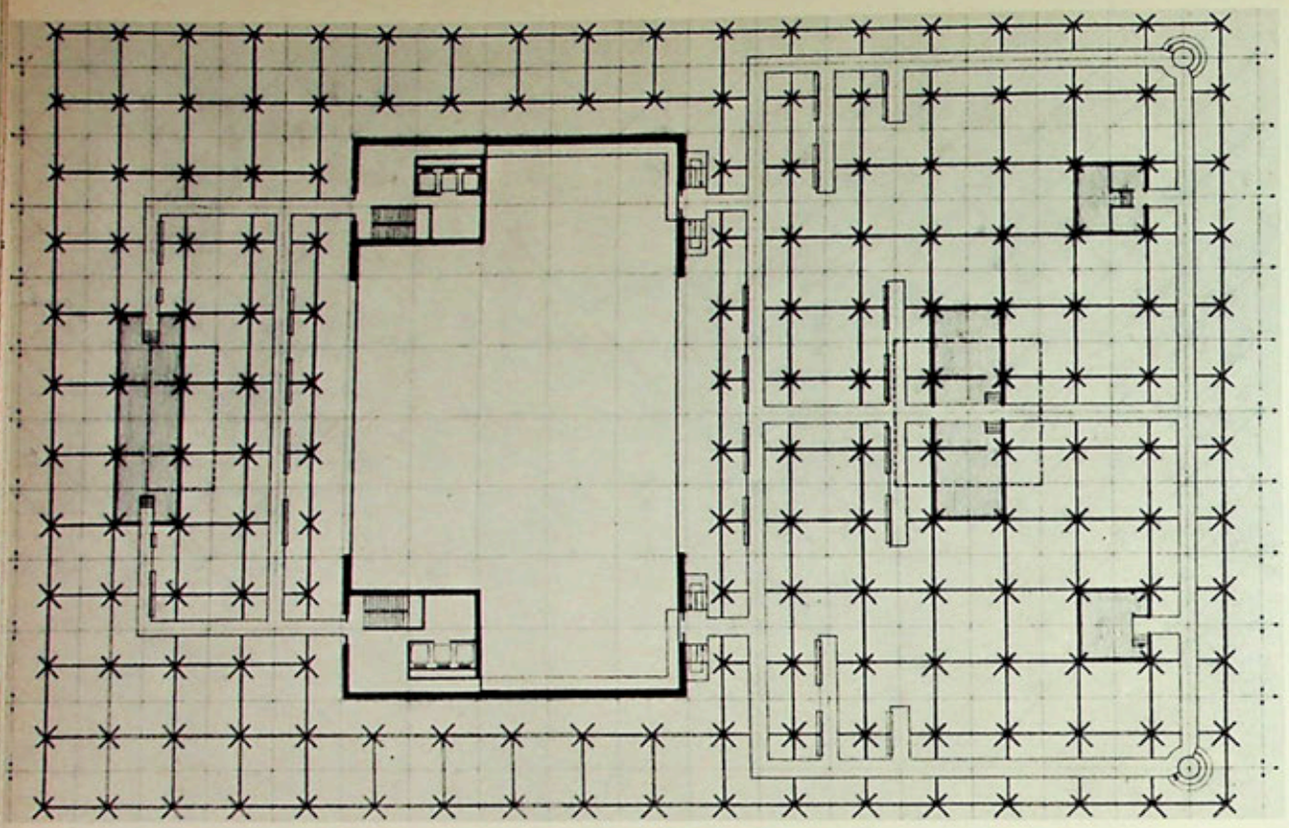


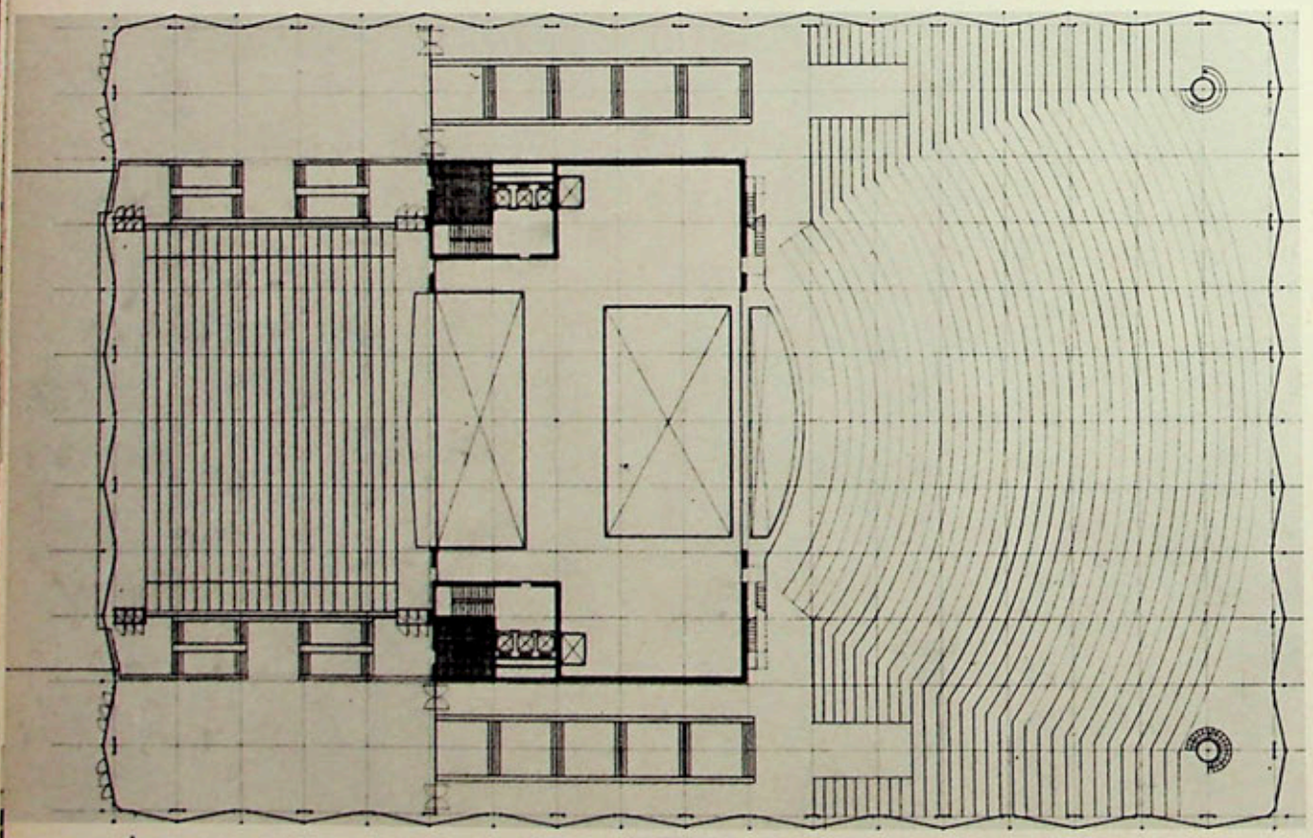
Grâce à la transparence volontaire du volume, la disposition des salles se devine aisément sur cette maquette. La clôturation latérale est en « accordéon ». Ce dessin est obtenu grâce aux poteaux composés de trois colonnes disposées en triangle. La façade oscille entre les colonnes arrière et la colonne placée à la pointe extérieure du triangle. Ainsi — tous les dix mètres, on dispose extérieurement d'une colonne libre servant de descente d'eau pluviale et, intérieurement, de deux colonnes réunies formant un volume servant à replier les occultations qui sont prévues en rideaux de bois. Une fois les rideaux fermés, le volume d'air qui se trouve derrière met la salle dans un excellent état acoustique.



La construction d'un théâtre moderne . . . Peu de problèmes ont été aussi longuement débattus depuis une quarantaine d'années (on garde particulièrement en mémoire les violentes polémiques qui s'élevèrent il n'y a pas si longtemps au sujet du théâtre mobile — sphérique, torique ou kaléidoscopique). Peu de formes architecturales ont donné lieu à autant de projets opposés et, pour la plus grande part, non réalisés. Aussi ne faut-il point s'étonner si le grand théâtre qui doit s'élever dans quelques années au Rond-Point de la Défense et que son créateur, l'architecte Edouard Albert, a provisoirement surnommé l'« Amphithéâtre », suscite un vif intérêt et provoque déjà des débats passionnés.

Lors d'un récent colloque sur le théâtre qui eut lieu à Royaumont au début de l'été, l'une des principales critiques qui lui furent adressées fut de relever d'une conception générale trop timide et presque trop classique. Il est évident que la conception architecturale d'un théâtre dépend en grande partie de la conception que l'on a du théâtre en tant que moyen d'expression dramatique et, d'autre part, de la position que l'on adopte concernant les rapports à établir entre les spectateurs et les acteurs. Pourtant, en échafaudant leurs théories **in abstracto**, trop de constructeurs ou de scénographes actuels semblent oublier qu'une des lois essentielles de l'architecture





A

Plan général de l'édifice montrant la disposition des deux salles de part et d'autre du double plateau scénique. La disposition particulière des gradins de 1 m. de large permet d'éviter toute allée de distribution vers les places. Les plateaux peuvent être modifiés et avancés dans les salles de telle sorte que l'on puisse répondre à de nouvelles techniques de mise en scène. Le plafond technique couvrant la totalité de l'édifice, la position des plateaux n'a pas d'importance pour le réglage de l'éclairage et du son.

En haut de la page

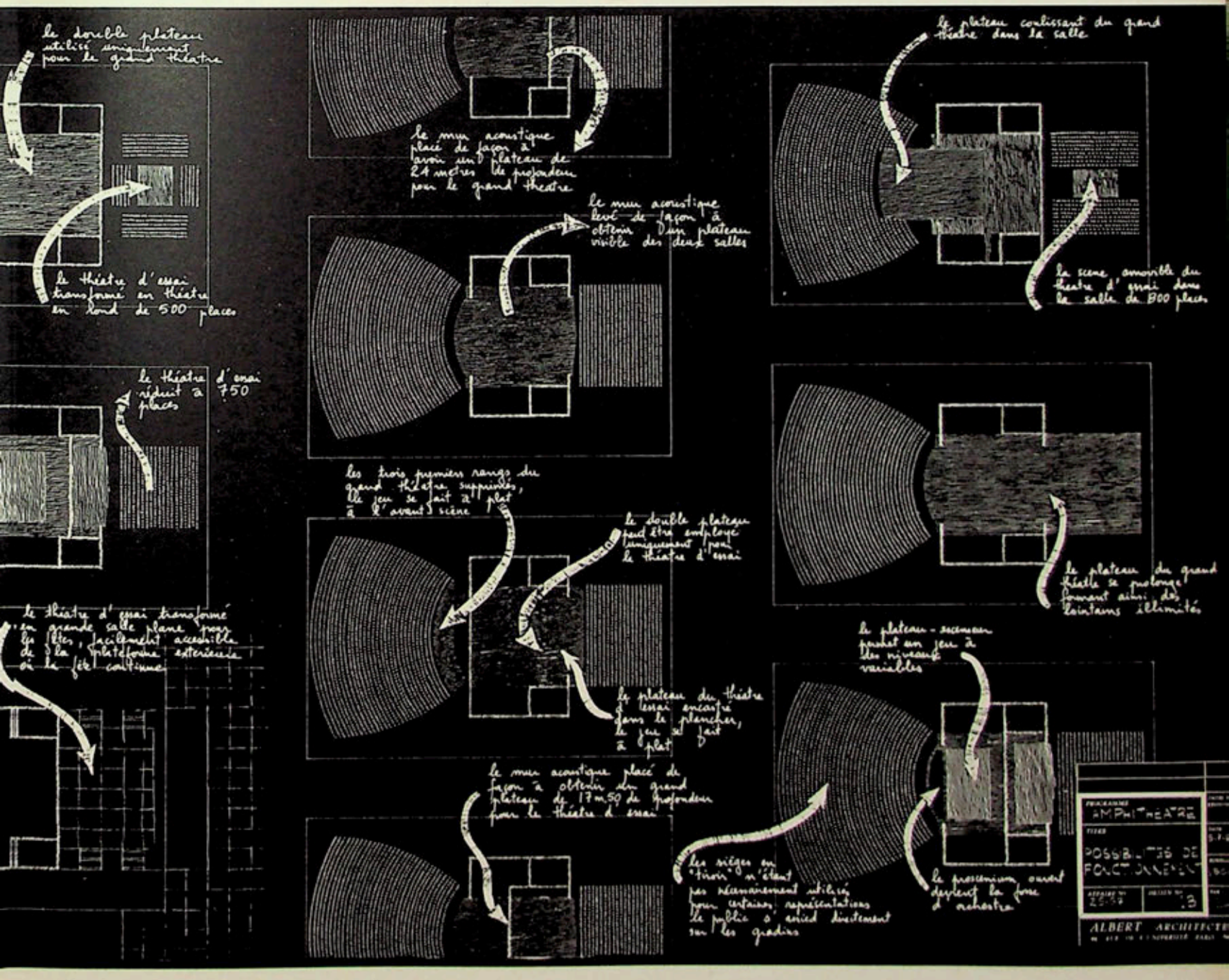
Le plafond général a été traité en plafond technique tri-dimensionnel. Il contient les régles de son et lumière, la cabine de cinéma et les projecteurs de poursuite à arc. 120 projecteurs sont répartis le long des galeries de circulation utilisables par les musiciens, électriciens et, au besoin, les comédiens. Dans le plafond ont également été prévus des volumes ou des plans absorbants ou réfléchissants qui seront réglés selon l'occupation totale ou partielle de la salle et selon l'intensité des volumes sonores.

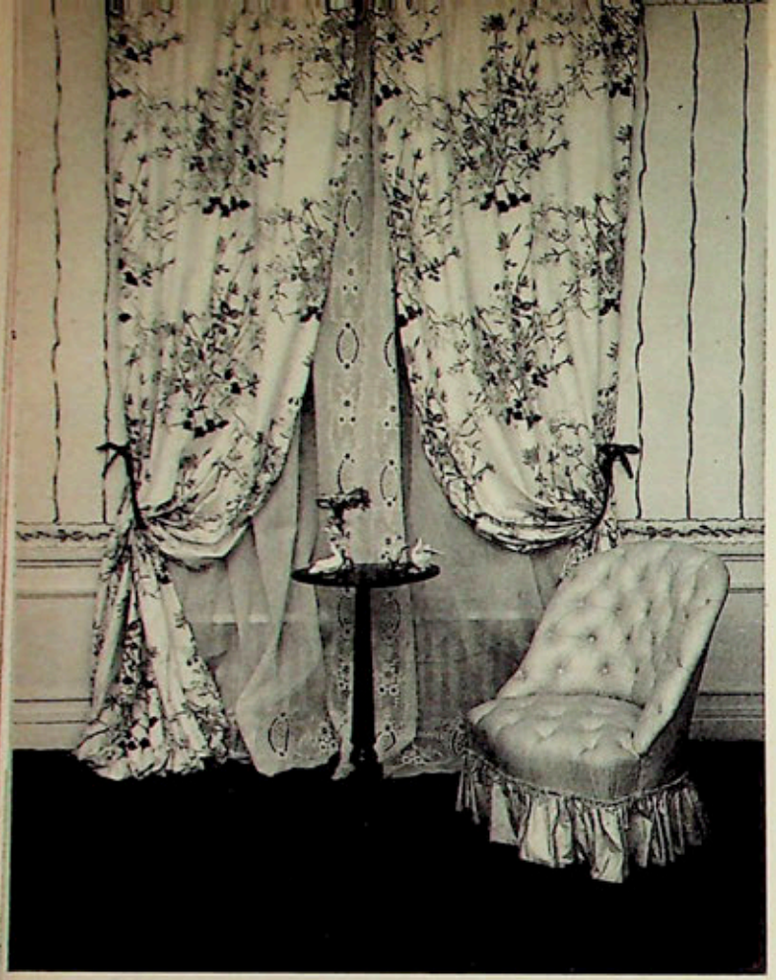
est d'appliquer un programme précis et qu'il est un peu chimérique de vouloir trouver une formule entièrement nouvelle du spectacle s'il n'existe aucun répertoire capable de s'y adapter. Lorsqu'un Autant-Lara affirme que si le théâtre contemporain se meurt, c'est parce qu'il est enfermé dans la notion dépassée du cube scénographique et qu'il suffirait de le libérer de cette contrainte pour voir naître toute une floraison d'art dramatique, il prend l'effet pour la

cause. La vérité est qu'il n'existe encore aucune littérature théâtrale vraiment neuve et que les créateurs d'une nouvelle salle sont bien obligés de tabler sur un répertoire existant et non sur des œuvres hypothétiques. Il est certes permis de penser que l'Amphithéâtre ne représente pas la formule de demain, mais il serait vain d'en faire grief à l'architecte qui n'avait pas à imaginer un théâtre idéal, mais à réaliser un programme précis correspondant aux besoins réels des utilisateurs et expressément formulés du reste par Jean Vilar. Il ne saurait s'agir, en effet, d'un théâtre d'essai et il fallait pouvoir y monter non seulement des œuvres modernes, mais aussi tout le répertoire classique et antique. Comme le dit Edouard Albert, « il est apparu nécessaire d'ouvrir le complexe au plus grand nombre possible d'expressions scéniques, de la comédie et du drame au théâtre lyrique, à la danse et à la musique. Et cela aussi bien pour des représentations de types essentiellement nouveaux que pour des mises en scène absolument traditionnelles. (....) le **plein emploi** de l'édifice requiert de toute évidence un instrument dont les dispositions permettent le plus grand nombre possible d'utilisations, un instrument non limitatif ».

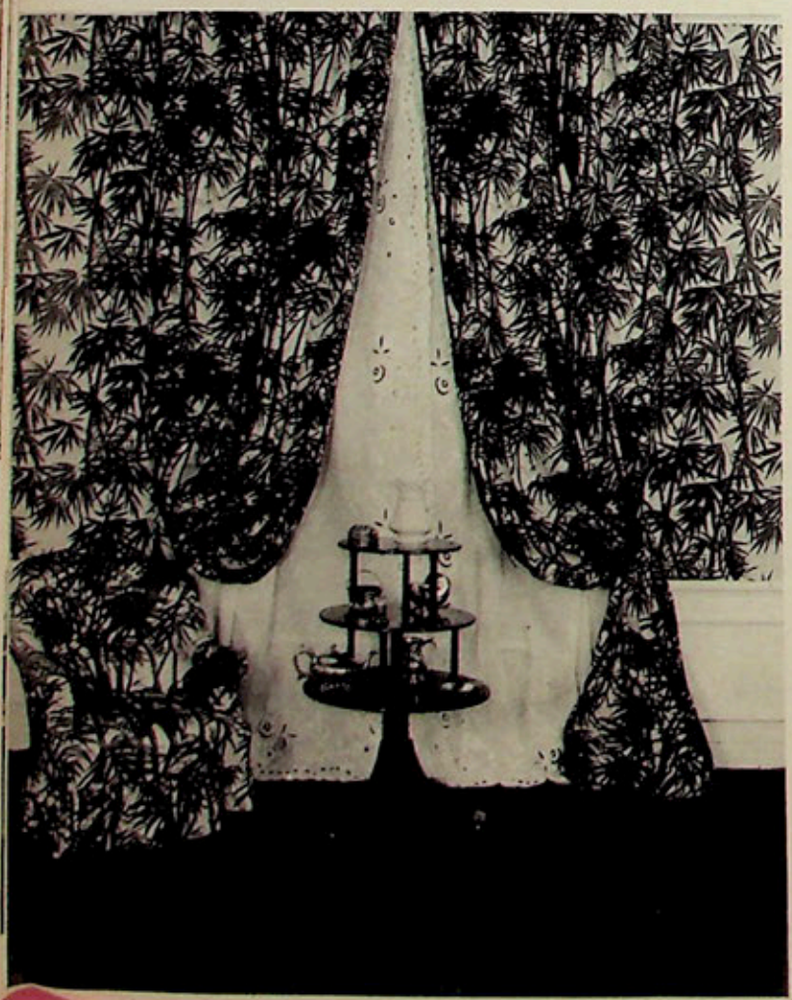
C'est pour une raison analogue qu'a été adoptée la formule d'une grande salle de 3000 places qui fut également assez vivement attaquée à Royaumont par les tenants des petites salles. Effectivement, outre des impératifs économiques d'exploitation, il fallait tenir compte du fait que l'Amphithéâtre s'adresse au grand nombre et pas seulement à une petite élite. Un spectacle théâtral donné ne pouvant être répété qu'un nombre de fois limité, Jean Vilar estime pour sa part que, s'il est de qualité, il serait injuste de n'en faire profiter que quelques privilégiés. Ceci dit, l'Amphithéâtre ne sera pas un simple théâtre, mais un centre culturel très complet puisqu'il comprendra non seulement deux salles — l'une de 3000 places, l'autre de 1000 s'articulant autour d'un plateau central permettant soit de les utiliser séparément, soit de les réunir en une seule — mais encore une bibliothèque spécialisée, des galeries d'exposition d'œuvres d'art ou d'artisanat (dont les thèmes seront en concordance avec les cycles de spectacles présentés), un quartier de la jeunesse avec hébergement de 100 pensionnaires et salles de réunions et d'étude, une école de danse avec pensionnat et demi-pensionnat pour 100 élèves avec de nombreuses salles de cours et de répétitions, un restaurant destiné tant aux comédiens, danseurs, etc., qu'au public, sans compter les nombreux services spécialisés nécessités par une installation de ce genre. *(Suite en page 78.)*

Ces quelques croquis montrant un certain nombre d'utilisations possibles des deux salles — soit séparément, soit conjointement — permettent de se rendre compte de la remarquable flexibilité du futur théâtre.
▼





Tissu «L'Amour dans l'âme». Papier peint et bordure «Frivolité»



Papier peint et tissu «Aux Iles d'Amérique»

Dans leur nouvelle boutique :

Au 34 de la rue Bonaparte à Paris

et chez tous les décorateurs de classe
vous trouverez les dernières créations de :

NOBILIS

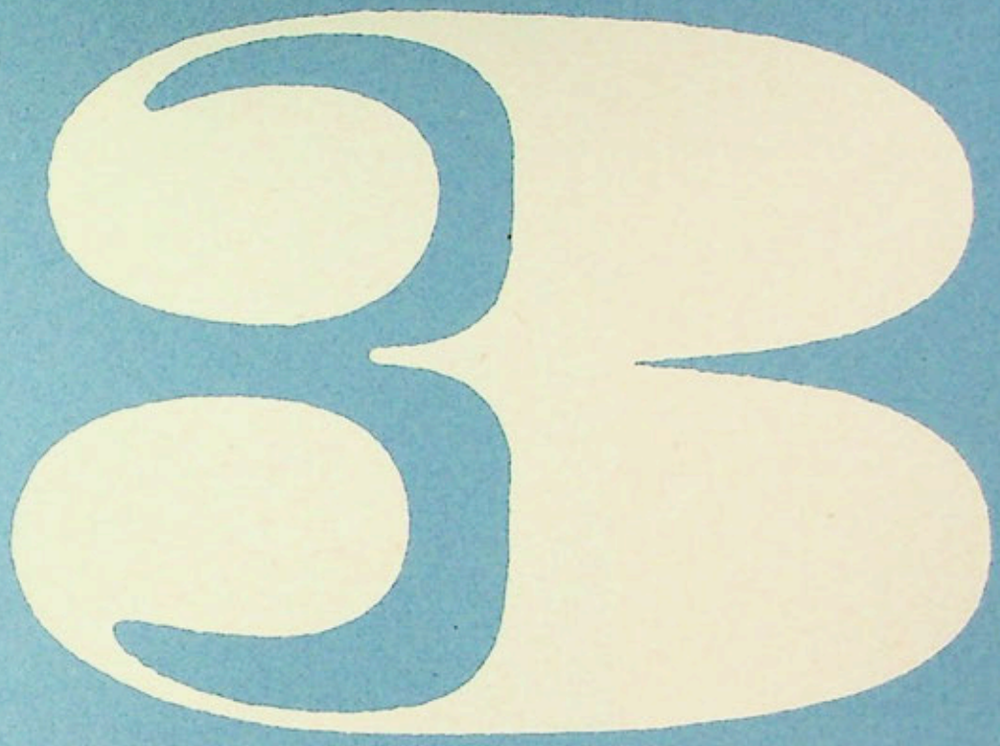
PAPIERS PEINTS DE «DISTINCTION»

SUZANNE FONTAN S.A.

TISSUS D'AMEUBLEMENT

Pour l'étranger, nos distributeurs
vous seront indiqués par nos agents :

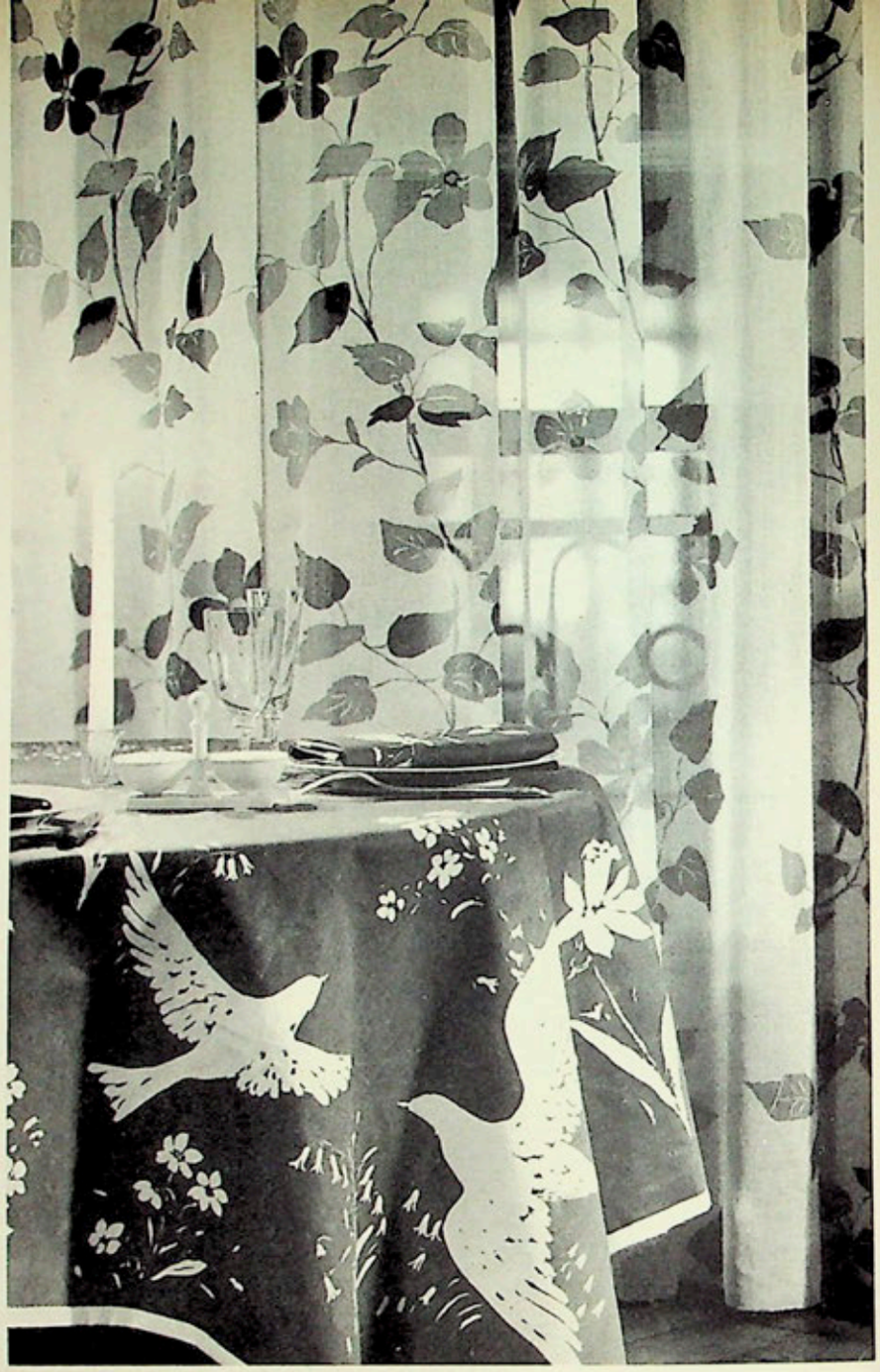
GRANDE-BRETAGNE
H. A. PERCHERON - 44 Berners Street - LONDRES W 1
BELGIQUE
Léo BOGART - 61, Bld de Waterloo - BRUXELLES
ALLEMAGNE
ARDECOR - Kirchstrasse 10 - STUTTGART
SUISSE
TEXAM S.A. - 2 Bld des Philosophes - GENÈVE
WOHNTEXTIL A.-G. - Gotthardstrasse 21 - ZURICH
PAYS SCANDINAVES
Walter NELSON - Erik Dahlbergsgatan 30 - STOCKHOLM NO
HOLLANDE
VAN RIJE JUNIOR - Kerkstraat 69 - AMSTERDAM C.
ITALIE
Augusto GIULIANI - 8 Via Propaganda - ROME
LIBAN
PERSPECTIVES - GALERIE STARCO - Rue Georges Picot - BEYROUTH
MAROC
COMPTOIR TEXTILE FRANCO-MAROCAIN (C.T.F.M.) - Rue Le Mesnil - Boîte postale 848 - CASABLANCA
ÉTAS-UNIS
WALL COVERINGS IMPORTERS, Inc. - 390 Rockaway Avenue - Brooklyn 12 - NEW YORK
PHILIP GRAF WALLPAPERS - 515 Madison Avenue - NEW YORK 22
Margaret OWEN - 515 Madison Avenue - NEW YORK 22
CLARENCE HOUSE - 38 East 57th Street - NEW YORK 22
AUSTRALIE
Marion BEST - 153 Queen St. WOOLLAHRA N.S.W. - SYDNEY



formes nouvelles

L'ŒIL

du décorateur



« Croisade »
nouvelle collection
d'unis de Paule Marrot
(grand teint
indanthrène)

Rideaux et nappes des beaux jours

Vous les choisirez signés : Paule Marrot.
Vous les choisirez pour leur élégance, leur fraîcheur, leur gaieté... sans doute, mais aussi - pourquoi ne pas le dire ? - pour leur résistance inégalée au grand soleil d'été et aux indispensables lavages.

Ci-dessus : « Malthide », impression polychrome sur voile longues fibres de 170 cm et « Bois-le-Roi », service de table de 6, 8, 10 et 12 couverts, imprimé sur fond rouge et sur fond jaune.

PAULE MARROT

A Paris, 16, rue de l'Arcade, 8e (Anjou 12-60). En province et à l'étranger: chez des revendeurs choisis dont nous vous fournirons bien volontiers l'adresse.

tissus
d'ameublement

quoi
de
nouveau

?

quatre
pièces
où
le tissu
domine

M. James H. Douglas, jeune Américain qui vit à Paris, a aménagé un petit appartement très raffiné dans une vieille maison de la Rive gauche. L'harmonie subtile des tons choisis pour les tissus, la beauté des meubles créent un ensemble d'une extrême élégance. Grand voyageur, le maître de maison a choisi en Thaïlande la plupart des tissus qui sont d'admirables soies à éclat lourd et changeant. Son oncle, M. James Thompson, qui vit à Bangkok, a donné un nouvel essor à l'ancien artisanat de la soie. (Ces tissus sont maintenant très recherchés aux Etats-Unis, et on les trouvera bientôt en France.) M. Douglas, qui a conçu lui-même l'aménagement général de son appartement, en a réalisé la décoration avec l'aide de Georges Geffroy. Le résultat est une installation sobre, sereine et accueillante.

La photographie de la première double page montre le petit salon bibliothèque. La luminosité des rideaux jaune doré en soie thaï et le confortable fauteuil recouvert dans le même ton sont mis en valeur par la gamme de marron et de gris qui garnit les murs, le paravent, la moquette et le lit-divan. A gauche, sur un socle en faux marbre, le plâtre original du buste de Rotrou, par Caffieri, signé et daté de 1781. Les rayons de la bibliothèque sont recouverts de taffetas vert et bordés d'une courte frange. Au-dessous, une petite table en marbre et bronze doré (Boutique Jansen), sur laquelle est posée une boîte en laque dorée rapportée du Japon. (Voir la description plus complète de la pièce page 67.)

◄ Détail du lit dans la chambre à coucher (voir photo en couleur page 67). L'harmonie assourdie des soies thaï utilisées ici donne son caractère à la pièce. Les murs et les rideaux en avant de l'alcôve sont gris argent; les rideaux des fenêtres (à gauche de la photo) et ceux qui garnissent le fond de l'alcôve sont bleu argent plus foncé. La soie à carreaux du lit réunit les deux tons. La moquette est

▲

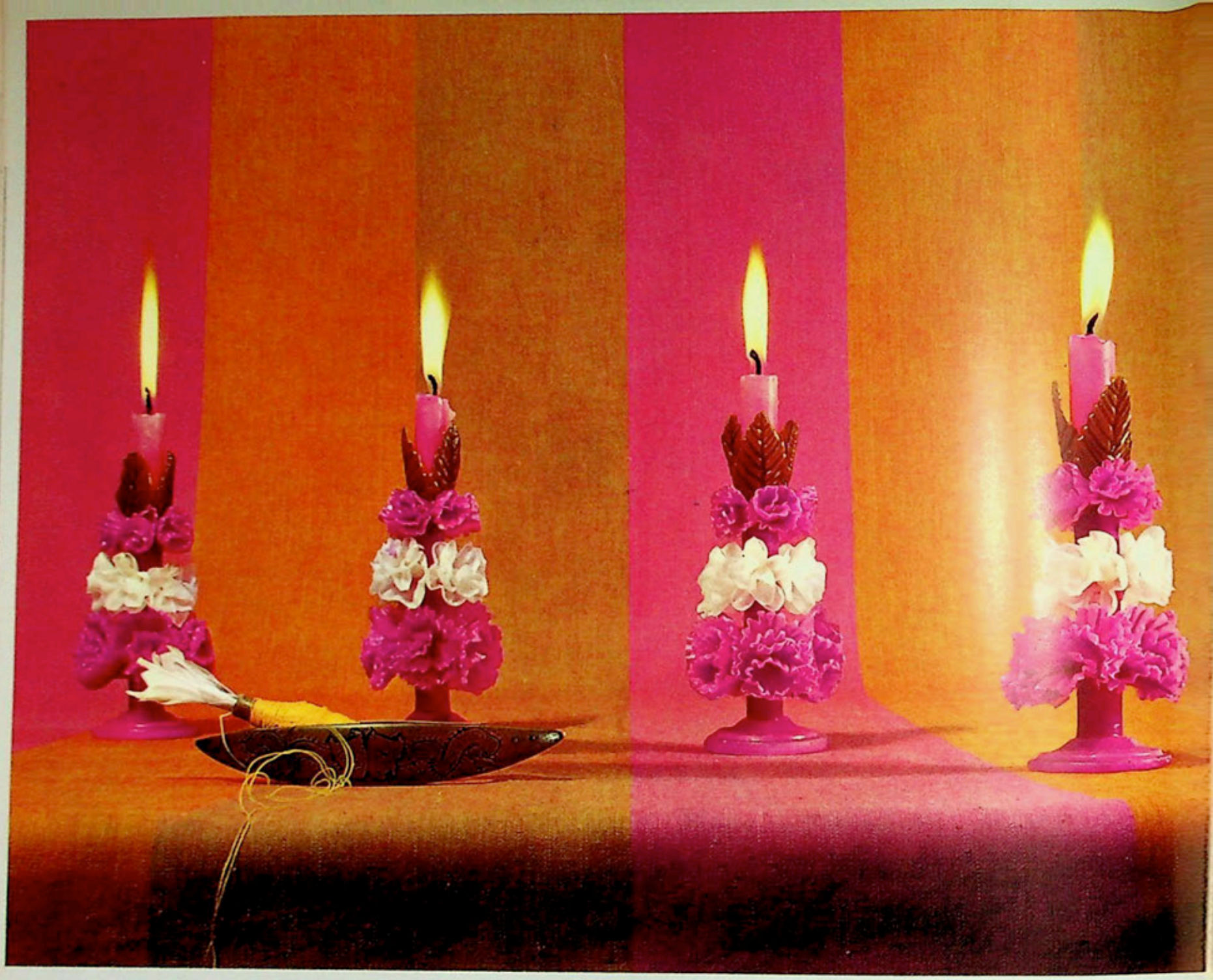
L'entrée sert également de salle à manger. L'ingénieuse utilisation de la surface donne une impression de variété et d'espace bien que l'appartement ne comporte en réalité que trois pièces et une entrée. Les rideaux sont à double face : soie sauvage beige des Indes vers le lecteur, et de l'autre côté, soie thaï d'un extraordinaire ton changeant orange sur jaune. Chaises Louis XVI peintes en blanc, dos cannés et galette capitonnée de velours noir. Table dépliante et roulante en laque noire sur pieds d'acier de Jansen. Applique Louis XVI ornée d'une tête de Bacchus. Au fond, la bibliothèque.

Reportage photographique Pierre Berdoy

▲
Le salon a la même élégance sobre et raffinée que le reste de l'appartement. Les murs sont tendus d'un tissu en soie sauvage beige spécialement tissé par la maison Decour. Tapis tibétain du XVIIIe siècle bleu fané à motif blanc. Le canapé et le fauteuil sont recouverts d'une soie thaï de couleur naturelle; petits coussins de velours léopard. Rideaux en soie de Siam changeante vert tilleul foncé. Les superbes bibliothèques Louis XVI à rideaux de taffetas feuille morte et le beau bureau plat qu'on devine à droite sont de Jacob. La table, à gauche fait partie d'une paire. Elle est recouverte, à la manière espagnole, de daim gris beige. La toile, au-dessus du canapé, est de Richard Wilson, paysagiste anglais de la fin du XVIIIe. Chaise Louis XV blanche tendue de velours bleu Nattier.

Un aspect de la chambre à coucher. ►
Le jeu des soies grises et bleues sur les murs, les rideaux et le lit, crée une atmosphère de calme et de détente. Sur la cheminée Louis XV, en pierre, peinte en faux marbre, un portrait d'Henriette de France, femme de Charles Ier d'Angleterre, par Henry Stone, un élève de Van Dyck. Au premier plan, un bureau anglais du XVIIIe siècle et un fauteuil Louis XV recouvert de cuir noir. Sur le bureau, une paire de girandoles en cristal anglais du XVIIIe s. et une boîte en argent XIXe rapportée du Siam.
Le propriétaire est grand amateur de musique. La pièce comporte aussi un piano à queue, qui se profile à droite, et une installation de haute fidélité très perfectionnée mise au point par M. J. Douglas.

◄ La bibliothèque (voir pp. 62-63) est tendue de velours de coton cognac. Les rideaux jaune doré sont en soie changeante thaï. Une soie thaï recouvre également le lit divan mais elle est tissée dans des tons bleu jaune et vert qui forment des carreaux aux chaudes nuances grises et jaunes. Paravent dans le style espagnol en velours coupé marron foncé. Près du paravent, bureau Louis XVI, petit fauteuil Louis XVI peint en blanc cassé et recouvert de daim marron. Au-dessus, un portrait de jeune fille par Greuze. La table octogonale au premier plan est un rafraîchissoir anglais Georges IV. Moquette gris éléphant.

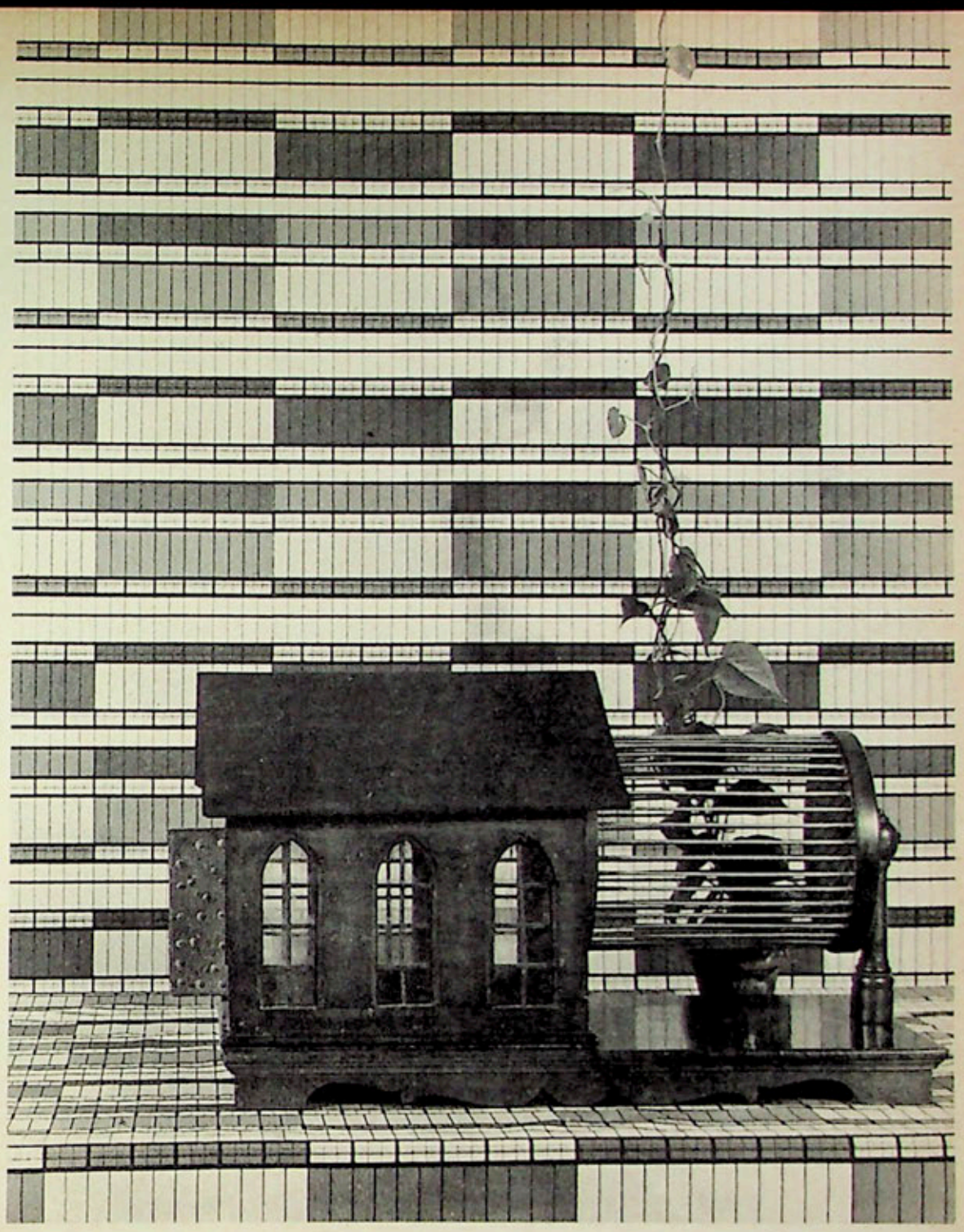


◄ Nappe finlandaise en coton à larges raies (Formes finlandaises); bougies décoratives mexicaines et navette ancienne en buis.

Un réseau de lignes noires dessine un rythme très graphique sur cette popeline de coton qui existe en plusieurs tons (Knoll Int.). Cage à écureuil en acajou (Gilbert Suc). ►

Page ci-contre, en bas

Sur un fond de satin fermière, on a disposé minéraux, cristaux, œufs d'oiseau et objets de prestidigitation. Les roses en fer forgé sont le « chef-d'œuvre » d'un ferronnier du XVIIIe siècle (Pascale).

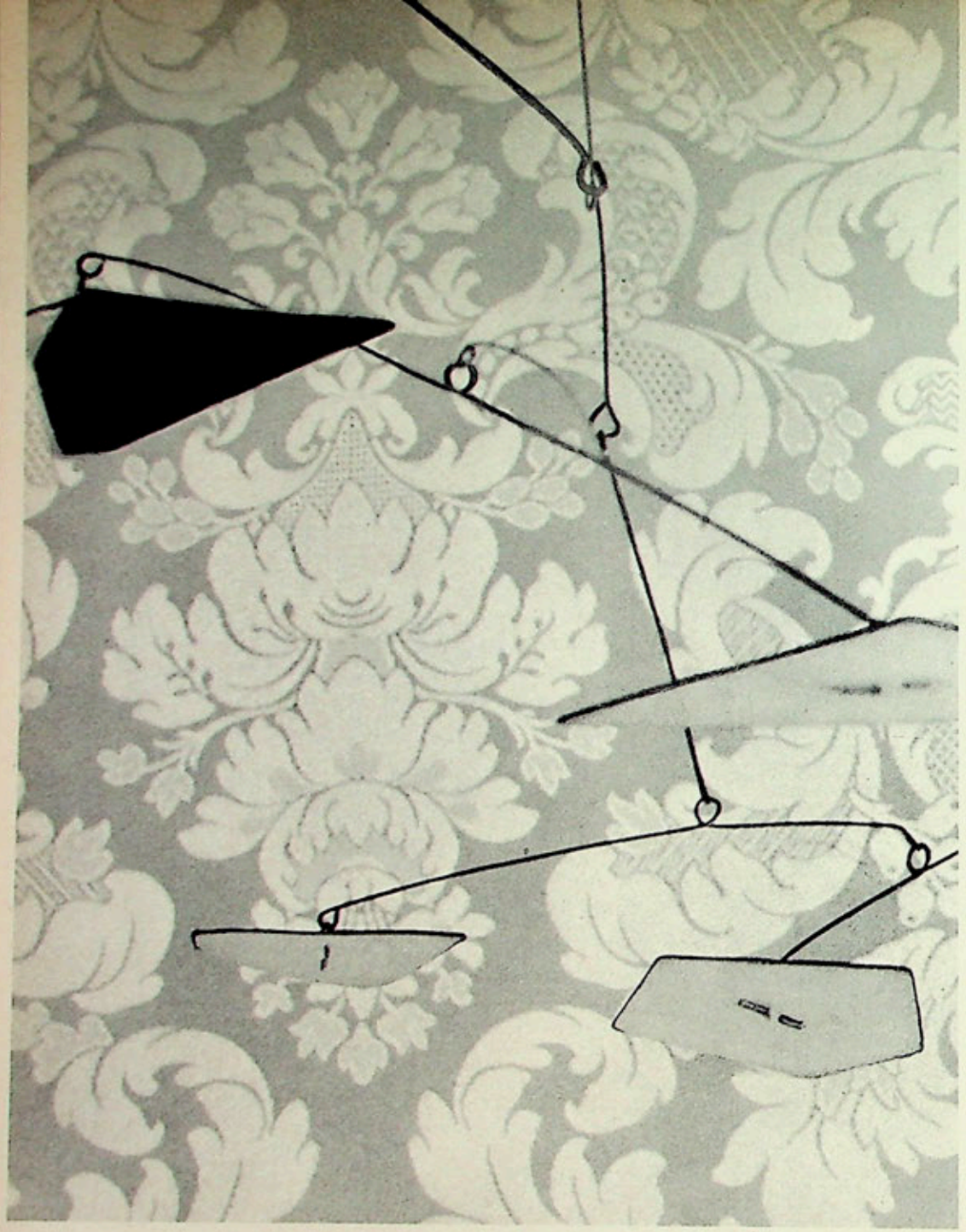


TISSUS D'AMEUBLEMENT, QUOI DE NOUVEAU ?

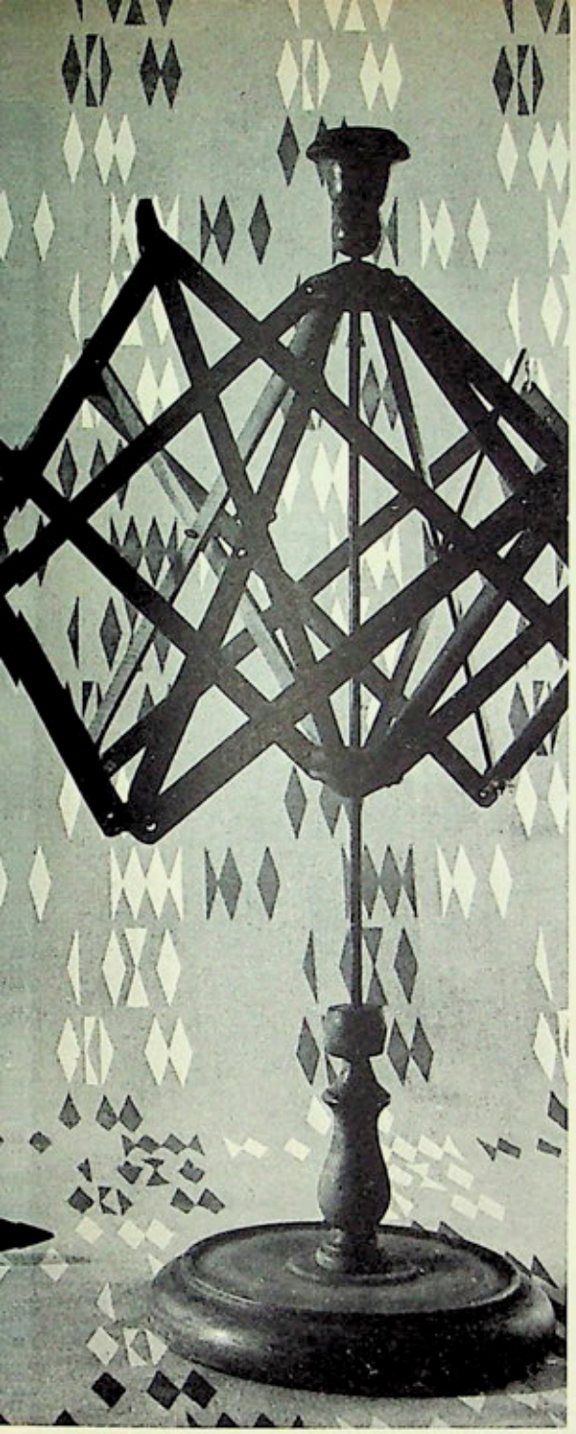
RÉALISATIONS ANDRÉE AYNARD-PUTMAN

PHOTOGRAPHIES PIERRE BERDOY

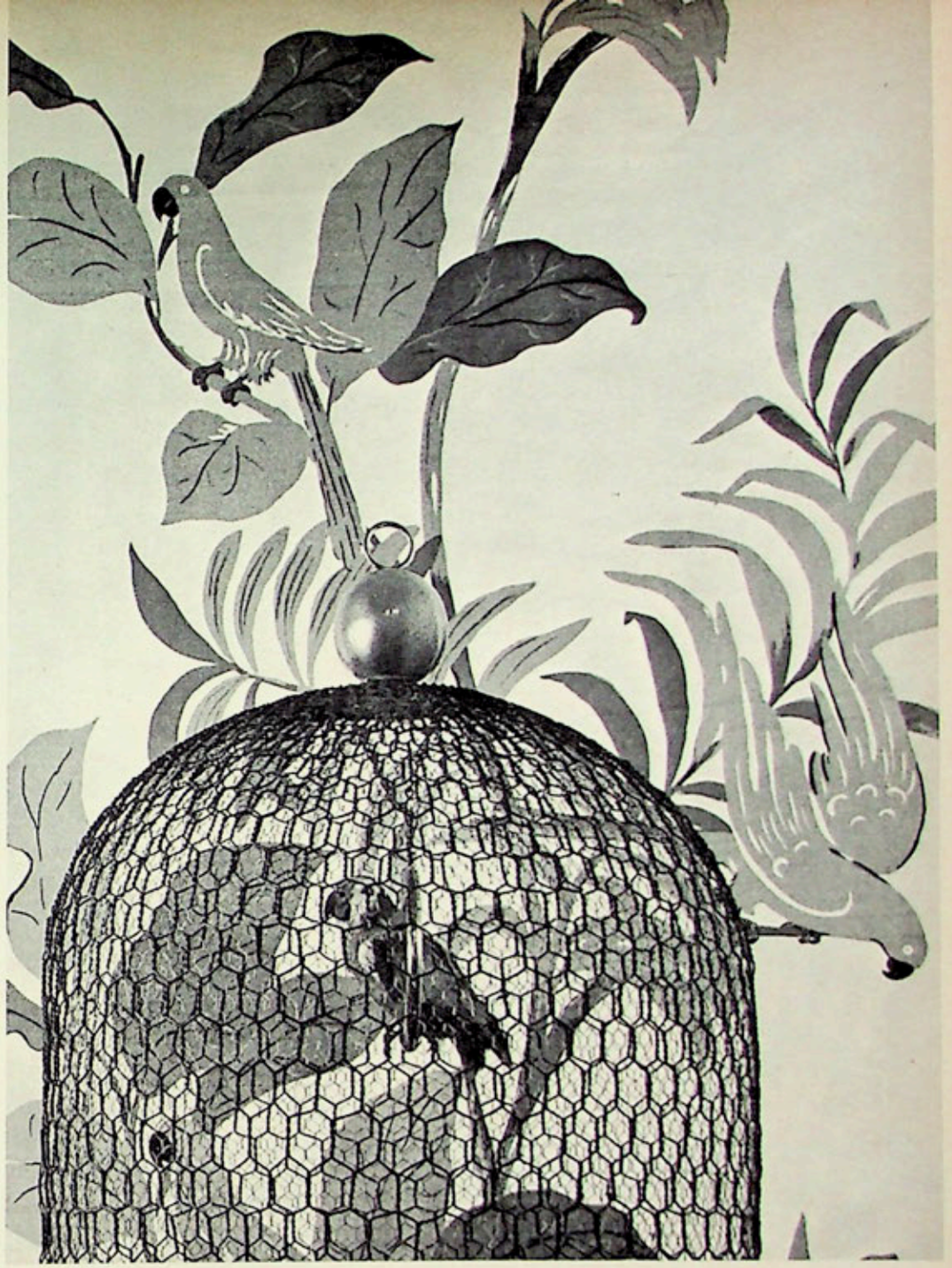
◄ Bordure en tissu provençal dont le motif est inspiré par des bois gravés anciens (Impressions de Provence).



▲
Damas régence en soie beige réalisé d'après un document d'époque (Descheemaeker). Mobile de Calder.



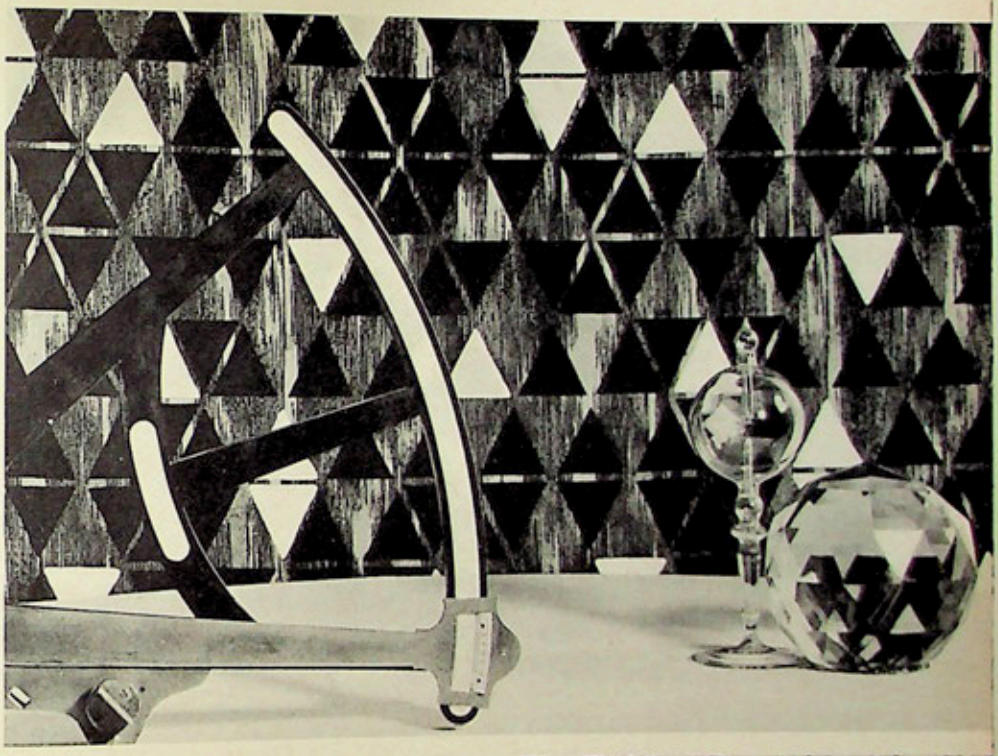
▲
Sur toile de lin écru, un motif arlequin stylisé à losanges moutarde et blanc (Robert Four). Au premier plan, navettes et dévidoir.



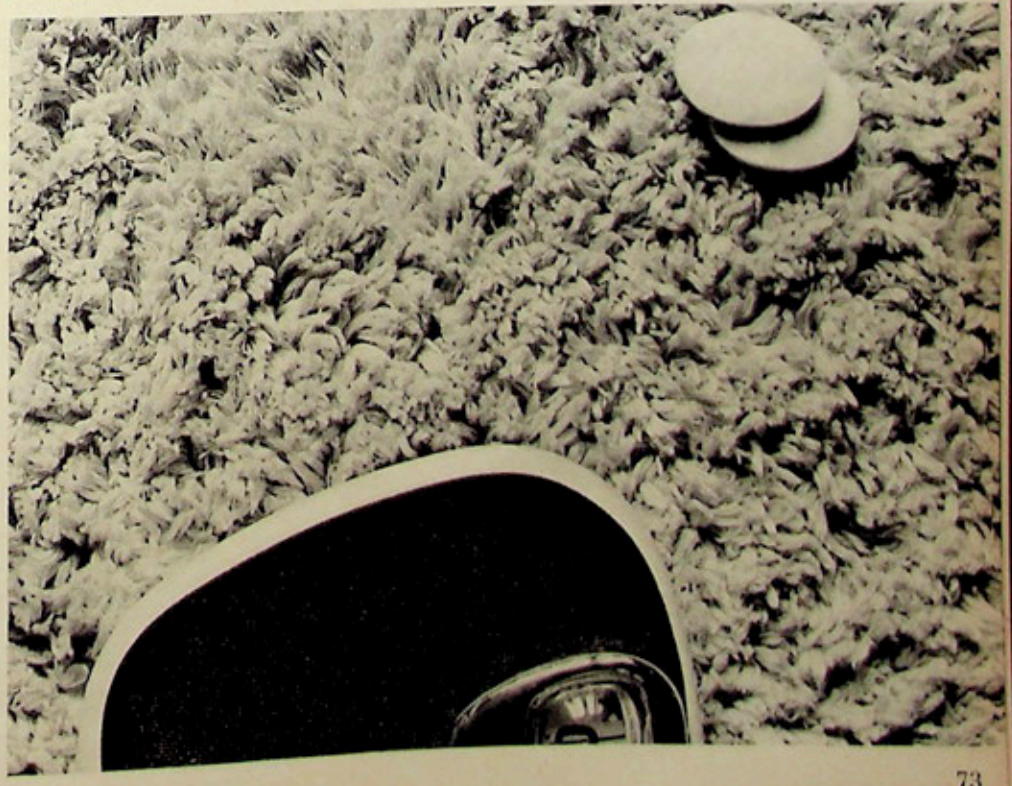
▲
Toile de coton à grands motifs en camaïeu de verts sur fond blanc (Paule Marrot). Cage à perroquet hollandaise du XVIIe en grillage double (Carmontel).

◄ Cette faille de Robert Quenin est une interprétation contemporaine du point de Hong Etagères 1900 en ébène, en forme de lyre (Jeanne Fillon),

Devant un fond de cotonnade arlequin noir et blanc (Boussac), un octant en ébène et ivoire du XVIII* (Gilbert Suc), un radiomètre (Alain Brieux) et une boule de cristal à facettes.
▼



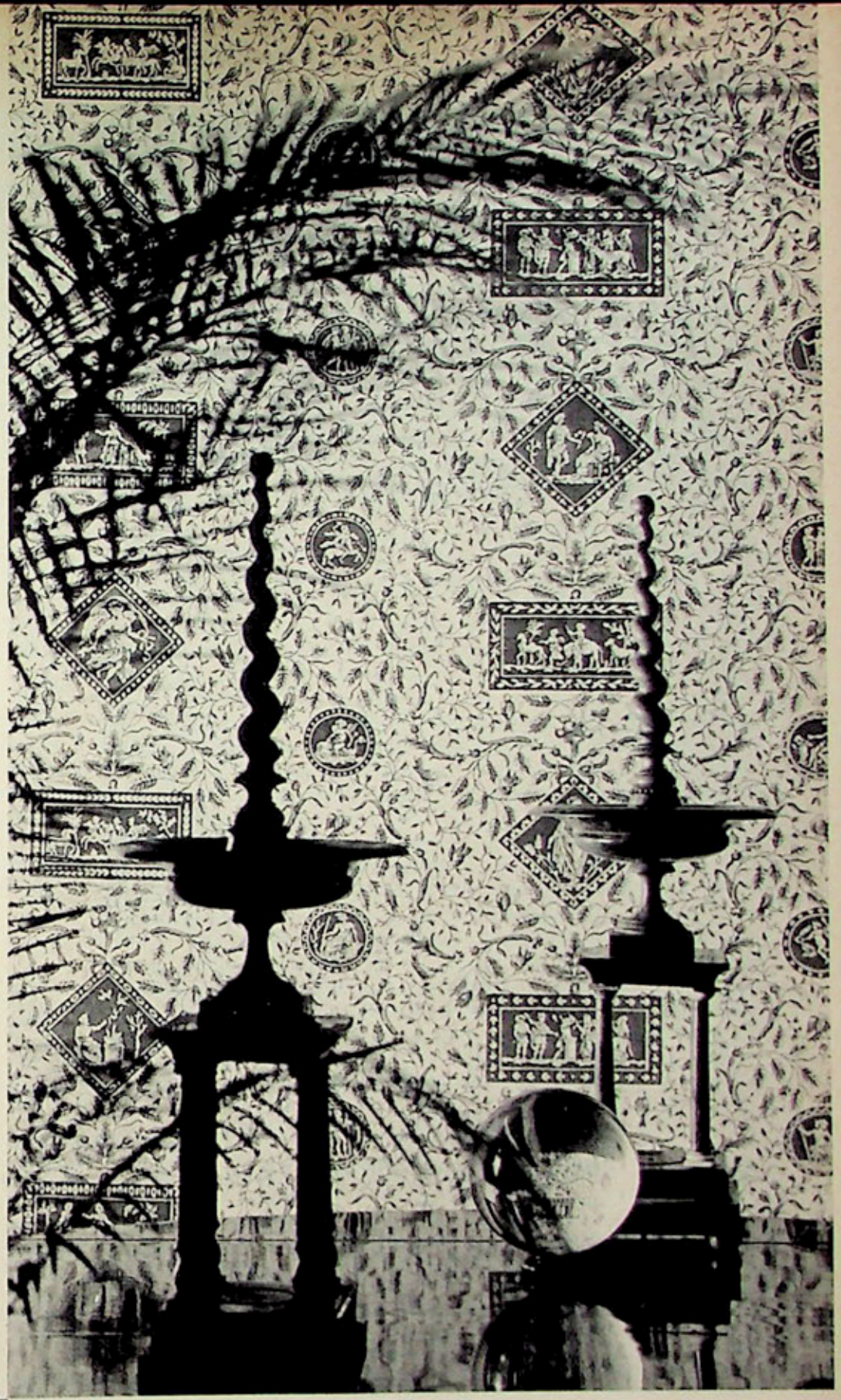
Ce tapis de bain en mèches ► de coton a l'aspect de la fourrure (Lauer). On peut le faire faire en toutes dimensions et le teindre à l'échantillon. Balance pèse-personne (Krups).



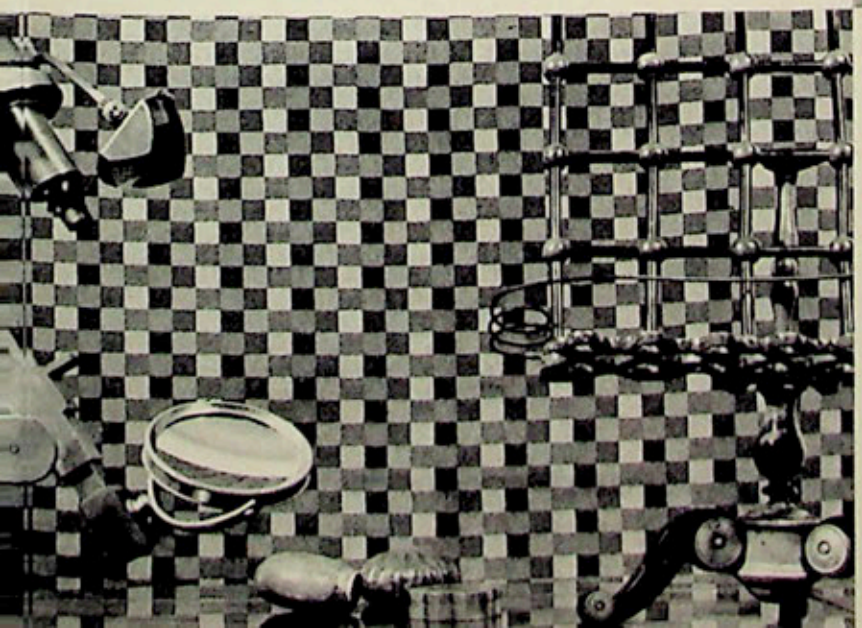
Cette toile de coton à dessins noirs sur fond blanc a été réalisée d'après un document du XVIII• (Suzanne Fontan). Le même motif existe également sur des fonds bleu ou rouge. Banc noir de Bertoïa (Knoll Int.) et lampe colonne en porcelaine blanche de Bassano

Toile de lin d'importation anglaise à décor de végétation stylisée dans des tons de bleu et de vert rehaussés de roses (Victor Coates). Au premier plan à gauche, un dévidoir; service à café en porcelaine blanche.

◄ Ce point de Hongrie en trompe-l'œil s'inscrit sur une toile de lin blanc à motifs bleus (Pierre Frey). Masque nègre (Galerie AAA) et siège Dagobert.



Ce tissu damier laine et coton existe dans des camaïeux de brun, de beige ou d'olive (Knoll Int.). A droite, porte-musique en buis (Madeleine Castaing), à gauche, microscope sur pied en bronze du XIX• (Gilbert Suc). Boîtes faites de graines exotiques montées et boîte en laque.
▼



▲ Devant cette cotonnade de style Directoire à petits motifs bleus sur fond blanc cassé (Paul Dumas), des « chefs-d'œuvre » de bois tourné (Madeleine Castaing); boule de voyance en cristal de roche.

La Galerie Harrach à Vienne

Suite de la page 40

Il en tire tout le parti possible et cette éloquence ronflante et cuivrée, avec des accents de sentimentalité (la figure féminine en haut à droite), ne laisse pas d'être entraînante. Ou bien au contraire, on saisit un sens de la familiarité, un goût du populaire, un peu vulgaire, mais sain après tout dans la *Vierge avec l'enfant.* C'est cette même verve un peu plébéienne, plus authentique sans doute que chez Solimena qu'on admire chez les peintres napolitains qui le précédent, comme Stanzione dont le *Massacre des Innocents* combine la monumentalité de figures plastiquement puissantes avec le lyrisme d'un mouvement et d'une composition également hardis; comme Andrea Vaccaro dont la *Lucrèce*, pleine de caravagisme, est animée de l'expression des grandes tragédiennes; comme Bernardo Cavallino qui fut peut-être l'élève du précédent et qui est ici très bien représenté; aussi bien avec son *Reniement de Saint Pierre* qui évoque un Georges de La Tour diurne, plus habile et plus froid, qu'avec son *Meurtre d'Amnon* ou son *Esther devant Assuérus*, tableaux très sourds, très sombres, déchirés et traversés d'éclairs pathétiques, qui font penser à un Rembrandt méridional et formé à l'italienne. Enfin, parmi ces Napolitains, notre compatriote, le Lorrain François de Nome dont les recherches récentes viennent de révéler qu'il partageait avec son compatriote Didier Barra le surnom de Monsù Desiderio. Ces recherches montrent également que les cinq tableaux achetés à Naples sous ce nom par le comte Aloïs Raymond Harrach sont bien de François de Nome, peintre d'architectures imaginaires assez distinctes des vues plus topographiques de Didier Barra. Ces œuvres montrent le cas que le vice-roi faisait des compositions bizarres de cet artiste plein de réminiscences médiévales et qui finit par lasser par la répétition qu'il fait des mêmes procédés et des mêmes thèmes: ces statues plâtreuses, plaquées sur des architectures irréelles, proches de celles des illustrateurs de la Renaissance, sont en fin de compte monotones et le rêve étrange qui semble les animer en des rassemblements énigmatiques donne l'impression d'être toujours un peu identique à lui-même.

Autrement inventif se montre l'autre grand maître napolitain, le virtuose par excellence, Luca Giordano, qui apparaît dans la collection avec une douzaine d'œuvres: son *Isaac bénissant Jacob* est très influencé par Ribera, mais le maître sait assimiler tous les apports étrangers, qu'ils proviennent de la peinture du Nord ou bien de Venise ou de Rome, jusqu'au moment où, précisément à la veille de partir pour l'Espagne, il déploie toutes les ressources de son imagination dans la grande peinture décorative *(Le Christ en gloire)*. C'est à Ribera aussi que fait penser le grand *Martyre de Saint Barthélemy* de Salvator Rosa qui, à l'arrière-plan de cette scène de sang et de passion, laisse apercevoir, comme dans le *Gilles* de Watteau, deux figures au ras du sol, inondées de soleil, blondes et lumineuses, comme un sourire léger au milieu du drame; l'œuvre en vérité est très supérieure, parce que plus sérieuse et plus humaine, que les scènes d'un pittoresque superficiel auxquelles son succès condamna le peintre.

Ainsi s'achève, sur une image contrastée, notre tour de la Galerie Harrach; et cela est bien, car si la collection possède une certaine unité commandée par l'amour commun qu'eurent ses deux principaux fondateurs pour les Espagnols et pour les Napolitains, peintres qui cousinent entre eux d'ailleurs, du moins ne manque-t-elle pas de nous présenter en même temps une diversité nécessaire et précieuse. De Poussin à Ribera la distance est grande, comme l'est celle qui sépare Solimena de Fabritius: c'est qu'au fil des générations le goût, les modes et les possibilités d'acquisition ont changé et évolué. Mais toujours sont restés vivants et jeunes, dans le vieux palais de la Freyung, le goût éclairé de l'art et le sens de la pure délectation.

Si vous voulez en savoir davantage

Ne manquez pas de visiter la Galerie Harrach, si vous allez à Vienne. Un nouveau catalogue des peintures a été publié en 1960 par M. Gunther Heinz.

UN CENTRE THÉÂTRAL AU ROND-POINT DE LA DÉFENSE

Suite de la page 57

Situé au Rond-Point de la Défense, en face du C.N.I.T., sur un parvis surélevé de six mètres, cet édifice qui sera relié au niveau du sol à un réseau d'autobus et de métro express sera formé d'une tour de 25 x 40 m. de surface se dressant au-dessus du double plateau et entourée par un volume horizontal de 60 m. de large sur 90 de long, contenant les deux salles et leurs dégagements ainsi que les salles d'exposition en mezzanine. Ces salles seront surmontées d'un plafond technique tri-dimensionnel contenant les régies de son et lumière, la cabine de cinéma et les projecteurs de poursuite. Véritable théâtre-outil, l'une de ses principales caractéristiques sera sa parfaite flexibilité. La variabilité des dispositifs de plateau permet en effet le jeu à l'italienne avec ou sans fosse d'orchestre, le jeu linéaire de proscenium seul, le jeu en plan vertical par l'emploi du proscenium, de ses escaliers et d'une galerie du plafond technique, le jeu spatial avec utilisation de l'ensemble du dispositif de plafond, le jeu quasi-central en avançant le plateau au-delà du proscenium avec utilisation du plafond technique, le jeu combiné sur les deux salles avec plateau central et public de 3000 et 1000 personnes de part et d'autre de la scène, le jeu dans la seule grande salle avec utilisation de lointains exceptionnels de 50 m. en escamotant le deuxième plateau et les gradins de la seconde salle, le jeu sur scène à deux niveaux par utilisation d'un monte-plateaux comprenant lui-même deux niveaux et le jeu en théâtre rond dans la petite salle par adaptation des gradins mobiles.

Les rapports entre acteurs et spectateurs ont également fait l'objet d'une étude très poussée. Afin de rapprocher les uns des autres et de ménager cet échange intellectuel si nécessaire au comédien, un système de gradins (garnis de sièges spéciaux escamotables), décalés en hauteur de 26 cm., permettra à celui-ci de se trouver devant une perspective de têtes sans aucune rupture. L'éclairage, de son côté, évitera tout trou d'ombre dans la salle en assurant une ambiance lumineuse régulièrement répartie. Pour diminuer l'impression de distance (la dimension maximum du dernier rang de spectateurs au trou du souffleur est de 35 m.), les escaliers ont été remplacés par des rampes et l'on a volontairement cherché à créer l'impression d'une architecture de plein air en se basant sur cette observation qu'un volume fermé paraît toujours plus grand qu'un volume ouvert. « Toute l'architecture — dit Edouard Albert — est fonction de cette idée: refus de la masse dans les fermetures latérales et plafond spatial sans poids apparent. Les matériaux eux-mêmes dans leur choix refusent toute modénature rappelant les intérieurs construits ». Les murs sont composés de deux glaces soudées (avec vide d'air intérieur et pulvérisation de poudre d'or filtrant les radiations) et montés en « accordéon » afin de briser les réflexions des sons. Cette disposition qui n'est pas sans rappeler celle imaginée par Saarinen à l'Ecole de Droit de l'Université de Chicago, doit assurer un niveau acoustique égal et satisfaisant que renforceront des volets intérieurs spéciaux et des volumes absorbants ou réfléchissants mis en place dans le plafond technique et pouvant être réglés, les uns et les autres, selon les nécessités du moment.

Une autre caractéristique importante, enfin, du futur théâtre résidera dans la création, souhaitée par Jean Vilar, d'une véritable ambiance magique. « Dès l'entrée — affirme Edouard Albert — il faut que l'architecture prenne en mains l'arrivant, qu'elle lui signifie que sont terminés les à-coups de la vie quotidienne, qu'il est bien rentré dans un lieu magique où il va se passer quelque chose. Il faut à la fois le détendre, le changer d'échelle et le mettre dans un rituel. Pour ces raisons, j'ai voulu que le hall d'entrée et le grand foyer soient des salles hypostyles où il ne s'agit pas de circuler comme dans une salle de pas-perdus, mais de déambuler dans l'attente ».

GALERIE RIVE DROITE

Man Ray

œuvres

du 13 février au 12 mars 1962

23, FAUBOURG SAINT-HONORÉ PARIS 8e ANJ 02-28

GALERIE LETOURNEUR

28, boulevard Raspail - Paris 7e - LIT. 07.58

Tableaux de Maîtres

Impressionniste - Cubiste - Surréaliste

LEBOURG - DURAND-ROSÉ - LOIR LUIGI - SPIRO
H. MARTIN - KVAPIL - GONDOIN - LATAPIE

Achat maximum tableaux de qualité

Nos reliures mobiles pleine toile bleue vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de NF 28.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de NF 32.— pour la France et la Communauté Française, et de NF 34.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris VIe - Dan 91-10

SHIRAGA

peintures

26 janvier - 24 février

Le noble sport de la chasse au faucon

Suite de la page 33

Des œuvres comme *Le Fauconnier arabe*, *La Curée*, *La Chasse au héron* sont doublement intéressantes, parce qu'elles sont sans doute parmi les mieux composées de Fromentin, et parce qu'elles apportent les derniers bons témoignages d'un phénomène disparu. Elles ont ce cachet d'exactitude partielle et de généralisation poétique qui viennent de sa manière: Fromentin, selon Maxime du Camp, peignait toujours les accessoires d'après nature, mais les personnages et les sites de mémoire.

Ainsi, l'histoire de la fauconnerie, telle qu'elle nous est racontée par l'art, n'est pas seulement l'histoire d'un passe-temps princier, mais celle de la conquête par l'homme du plus farouche de ses auxiliaires, l'oiseau de proie.

Si vous voulez en savoir davantage

The Art of Falconry *par Casey A. Wood et F. Marjorie Fyfe (C.T. Branford and Co, Boston, 1955), importante étude sur l'ouvrage de Frédéric II, contient de nombreux renseignements bibliographiques et iconographiques.*

Norbert Kricke

Suite de la page 47

N. K./ C'est certainement le problème de notre siècle. Pour moi, l'art et l'architecture ne doivent pas donner une combinaison, mais une troisième chose, une chose nouvelle, inconnue.

G. H./ *Il y a malheureusement assez peu d'architectes préoccupés par ce problème. En voyez-vous de spécialement doués dans ce domaine?*

N. K./ L'architecte le plus créateur de notre siècle est Le Corbusier qui a d'ailleurs fait de la peinture et de la sculpture durant cinquante ans. A Ronchamp, il a trouvé une forme spatiale de l'architecture tout à fait exceptionnelle, une forme qui n'est pas créée par un plan, mais en fonction de l'espace même.

G. H./ *Pourriez-vous nous dire quelques mots de vos sculptures d'eau?*

N. K./ C'est le Professeur Siegfried Giedion qui m'a donné l'idée de faire quelque chose avec de l'eau. Dès 1956-57, j'ai conçu un bassin de ciment divisé par des murs de différentes hauteurs déterminant divers volumes destinés à être remplis d'eau. L'entrée et la sortie de l'eau étant réglées par une montre d'eau, les niveaux montent ou descendent selon un rythme comparable à celui des marées haute et basse.

G. H./ *Ce mouvement est-il lent ou rapide?*

N. K./ La vitesse est réglable, mais le mouvement n'est pas perceptible à l'œil. Les différences de niveau ne doivent guère être sensibles que d'une heure à l'autre.

G. H./ *Une dernière question. Comment travaillez-vous?*

N. K./ J'emploie des tiges d'acier inoxydable. Les grandes sont soudées électriquement, les petites sont reliées par soudure autogène.

G. H./ *Avez-vous une idée préalable de la sculpture à réaliser ou l'idée se développe-t-elle en cours d'exécution?*

N. K./ Je n'ai pas d'idée préalable, mais le désir de travailler dans une certaine direction. Les grandes sculptures sont réalisées d'après des maquettes. Naturellement les sculptures achevées présentent des formes différentes, mais l'esprit de la maquette subsiste. Jamais je ne travaille d'après des dessins. Mes dessins sont complètement libres, sans destination particulière.

Exposition
jusqu'au
16 mars 1962

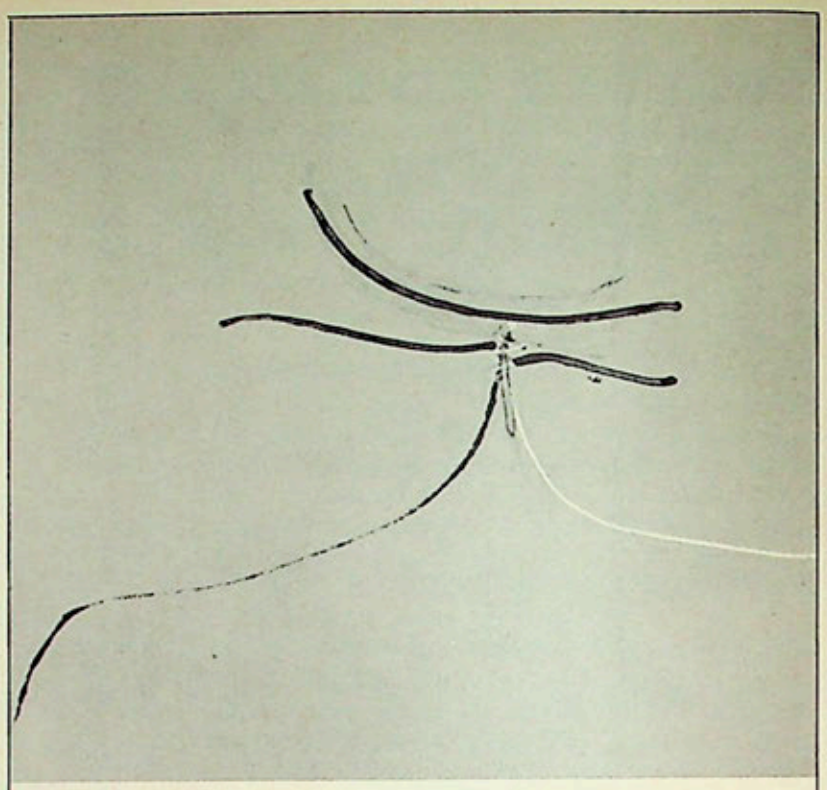
GEORGES ROUAULT

40 tableaux dont plusieurs exposés pour la première fois et provenant de l'atelier du peintre

GALERIE BEYELER

BÂLE - Bäumleingasse 9

Mars-avril : Julius Bissier



galerie arnaud

martin barré

février - mars

34, rue du four, paris 6e, lit 40-26

barré - brüning - downing
feito - fichet - garcia severo
guitet - koenig - marta pan

Me Georges Blache

Commissaire-priseur à Versailles

●

Dimanche 18 février à 14 heures

Tableaux modernes par

Antral - Bleny - Boggs - Cross - Fantin Latour - Foujita - Forain H. Ford - Gavarni - Guys - Janson - Laurencin - Lurçat - Luce Maclet - Mantra - Mintchine - Montezin - Preaux - Renefer - St-Delis Signac - Vogler - Willette - Zingg etc...

Dimanche 4 mars à 14 heures

Dessins et tableaux anciens
Objets d'art
Sièges et meubles des XVIIIe et XIXe siècles
Tapisseries - Tapis d'Orient

Dimanche 11 mars à 14 h. 30

Peintures modernes contemporaines par

Arp - Atlan - J. Banc - Busse - Cesar - Chabrillan - Charchoune Chastel - Chevolleau - Cottawoz - Dominguez - Dmitrienko - Esteve Freundlich - Garbell - Germain - Géza Szobel - Gilioli - Gleizes - Hartung Herbin - Kupka - Lagage - Lanskoy - Lasota - Lurçat - A. Marchand Magnelli - Mathieu - Metzinger - Piaubert - Picabià - Poliakoff - Preaux Ravel - Rezvani - Survage - Tal Coat - Yankel etc...
Sculptures par Arp - Cesar - G. Richier

●

Me Georges Blache

Commissaire-priseur
en son Hôtel Rameau
5, rue Rameau, Versailles - Tél. 950 55-06 et 950 71-29

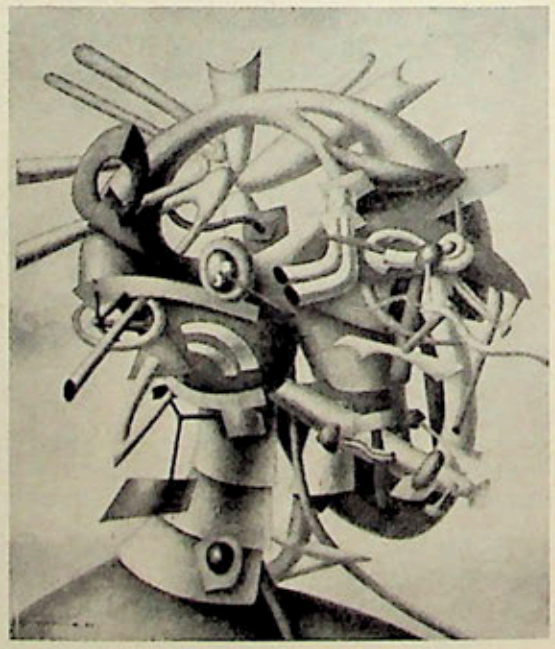
Les ventes sont toujours précédées la veille d'une exposition de 9 heures à 18 heures.

Renseignements et catalogues des ventes à l'Etude,
5, rue Rameau-Versailles

GALERIE R. CREUZE

(Salle Messine)

4, avenue de Messine - Paris 8e - Lab 08-03



DE MARIA

Du 13 au 28 mars 1962

XXe siècle

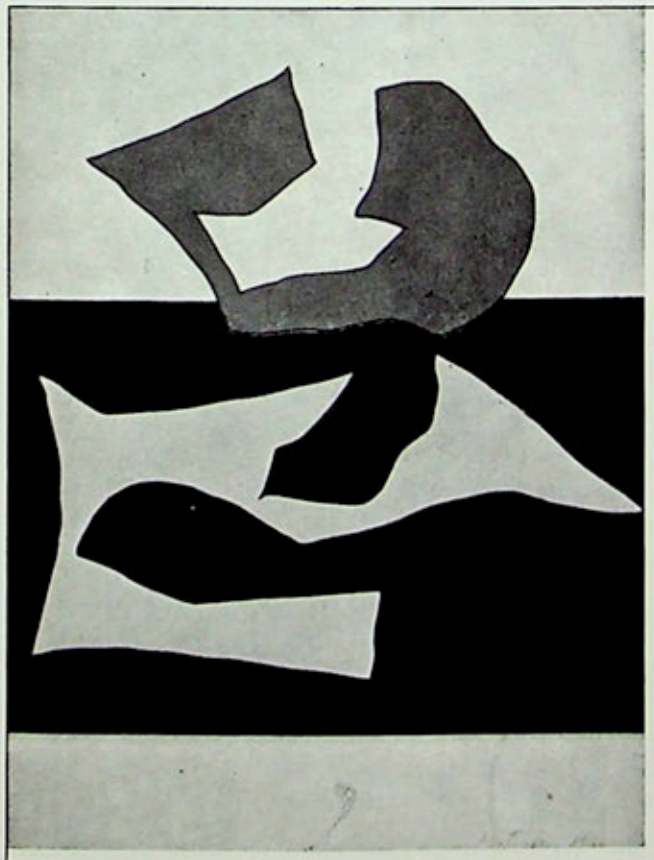
14, rue des Canettes - Paris 6e - DAN 49-40

Du 20 février au 16 mars

KRAJCBERG

peintures-reliefs d'Ibiza

CATALOGUE ILLUSTRÉ SUR DEMANDE



19 février
10 mars

MORTENSEN

le point cardinal

3, rue Cardinale — 3, rue Jacob
12, rue de l'Echaudé-Saint-Germain - Paris 6^e

ARTS D'ASIE

C.T. LOO & CIE

48, rue de Courcelles, Paris 8^e

Bodhisattva en bronze doré
Tsi du Nord (550-577 AD)

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

balthus, dubuffet,
giacometti, butler,
le corbusier, miro,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
saura, millares, rivera

L'ŒIL

NUMÉRO SPÉCIAL

L'ARCHITECTURE AU XXe SIÈCLE

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

mars

balthus, dubuffet,
giacometti, butler,
le corbusier, miro,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
saura, millares, rivera

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 87 · MARS 1962

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction : Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique : Robert Delpire
Documentation et recherches : Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes : Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme : Guy Habasque
L'Œil du décorateur : Andrée Aynard-Putman
Publicité : Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Précurseurs ou utopistes ? *par Jean-François Revel* 30
Le Béton 40
Quel Paris? *Débat entre H. Bernard, J. Dubuisson, G. Lagneau, J. Millier, P. Randet, A. Wogenscky et Guy Habasque* 56
L'Architecture et les Arts plastiques 66
N° 1 Chase Manhattan Plaza, *par Rosamond Bernier* 80
Un bon exemple d'architecture intérieure 88

La rédaction de ce numéro a été assurée par Guy Habasque.

Photographies

Photographies en noir: *Marc Lavrillier :* Précurseurs ou utopistes; *Dorothy Jackson, Architectural Graphic Associates, Kidder Smith, Baltazar Korab, Skin Koyanna, Universal photo, Chevojon, Lucien Hervé, Central photo, Moncalvo, Centre culturel américain, Paolo Gasparini, Molitor :* Le Béton; *Photos aériennes Robert Durandaud, Bulloz, Pierre Joly-Vera Cardot, Roger Schall :* L'Architecture et les Arts plastiques; *Alexandre Georges :* Chase Mahattan Plaza; *Pierre Berdoy :* Un bon exemple d'architecture intérieure.

Photographies en couleur: *B. Korab : page couverture ; Marc Lavrillier : page 30 ; Architectural Graphic Associates, Dorothy Jackson : page 55 ; Alexandre Georges : pages 85 et 86 ; Pierre Berdoy : pages 91 et 92.*

Notre couverture: *Un détail de façade des nouvelles usines de l'I.B.M. à Rochester par Eero Saarinen.*

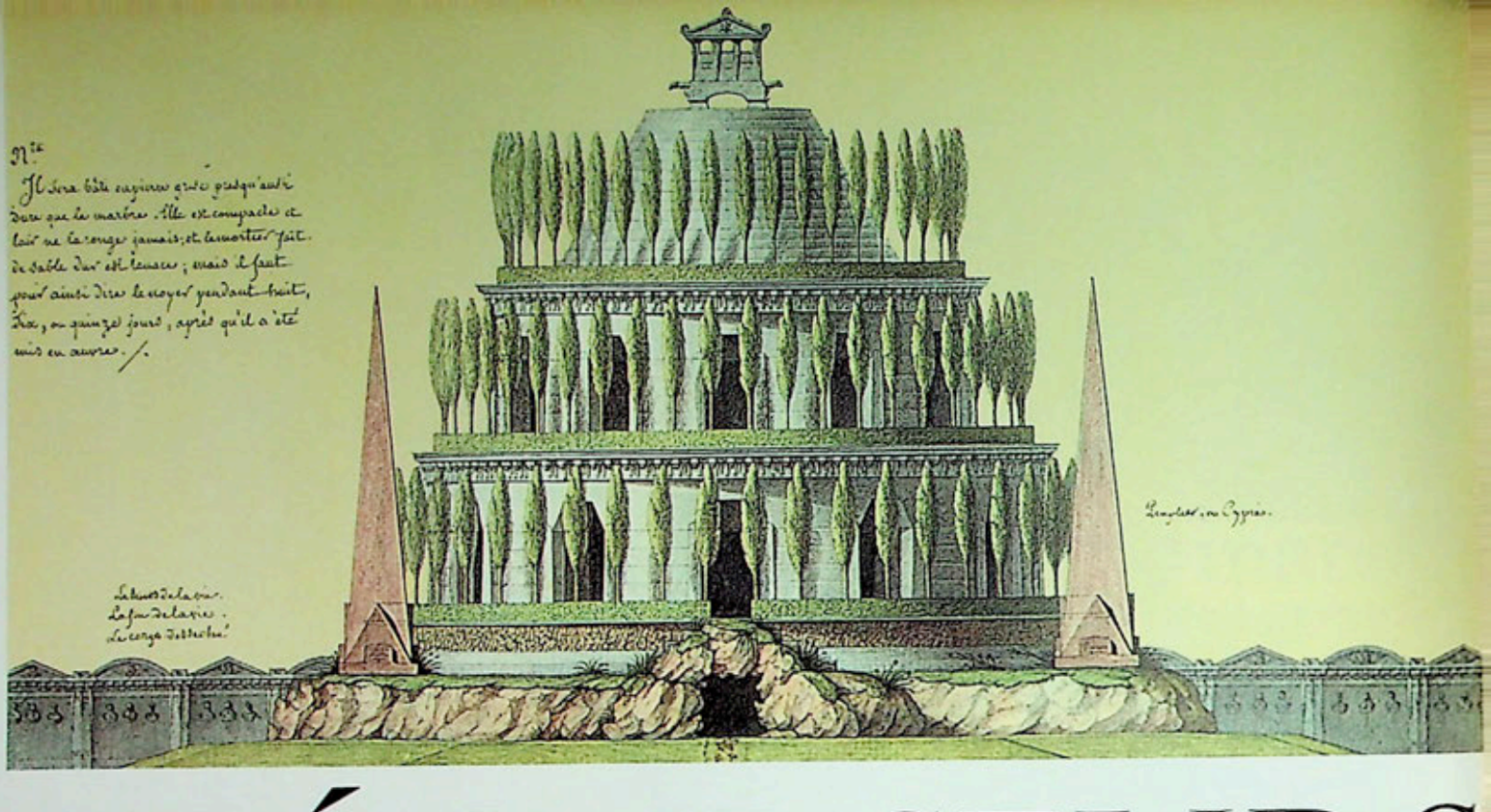
Notre prochain numéro

La vie et l'œuvre de Laurent de La Hyre • Un graveur maniériste • Le frère de Casanova • Une maison pour des tableaux • Jacques-Emile Blanche, mémorialiste de la peinture.

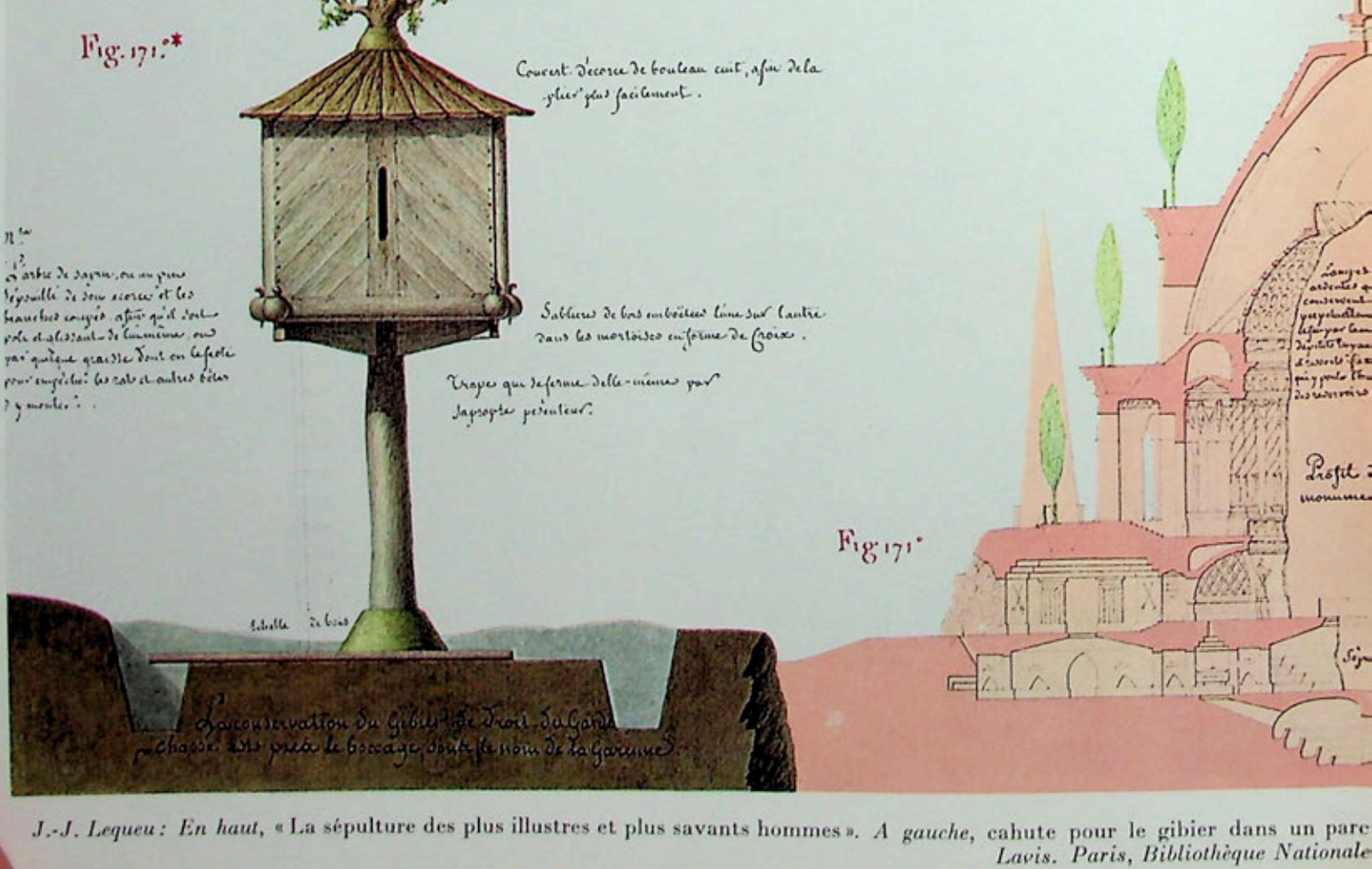
ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F. ; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.— ;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.– ; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.– : A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E. ; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4 ; CCP 3/8277. Vente au numéro : E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.– ; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.– ;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro : Suisse, francs 5.– • Belgique, 75 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)



PRÉCURSEURS

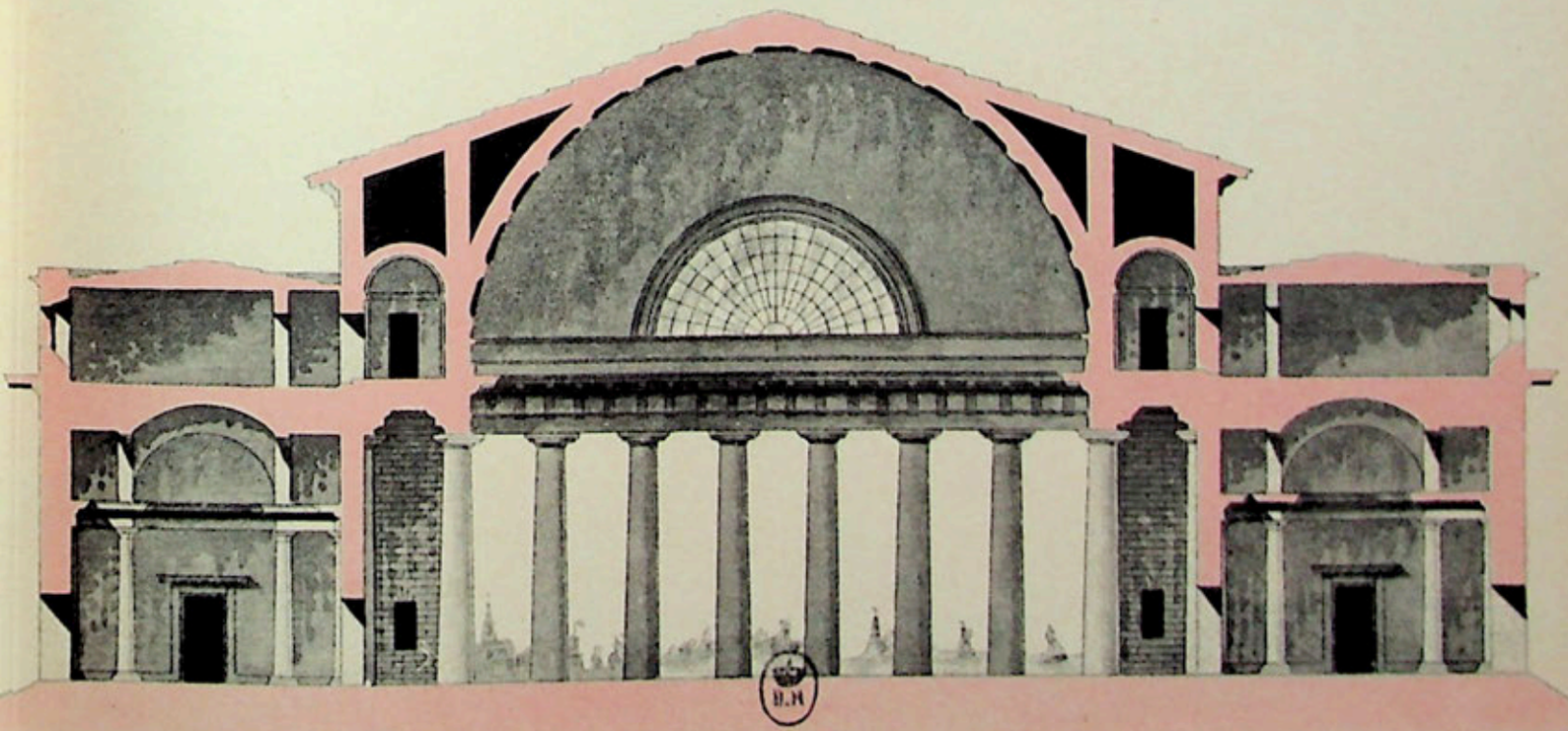


J.-J. Lequeu: En haut, « La sépulture des plus illustres et plus savants hommes ». *A gauche,* cahute pour le gibier dans un parc
Lavis. Paris, Bibliothèque Nationale

Les doctrines, souvent contradictoires,
élaborées par les architectes
de la fin du XVIIIe siècle,
contenaient-elles en germe
certaines des idées-forces appliquées par
les constructeurs d'aujourd'hui ?

OU UTOPISTES ?

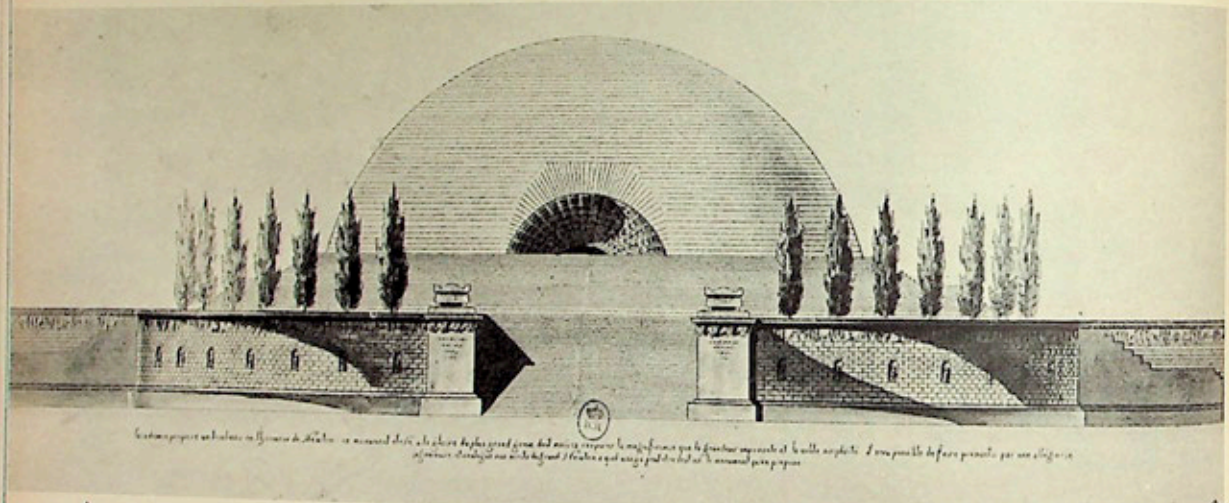
par Jean-François Revel



Bernard : Projet pour une Bourse de Commerce. *1782. Collection des Grands Prix d'Architecture.*

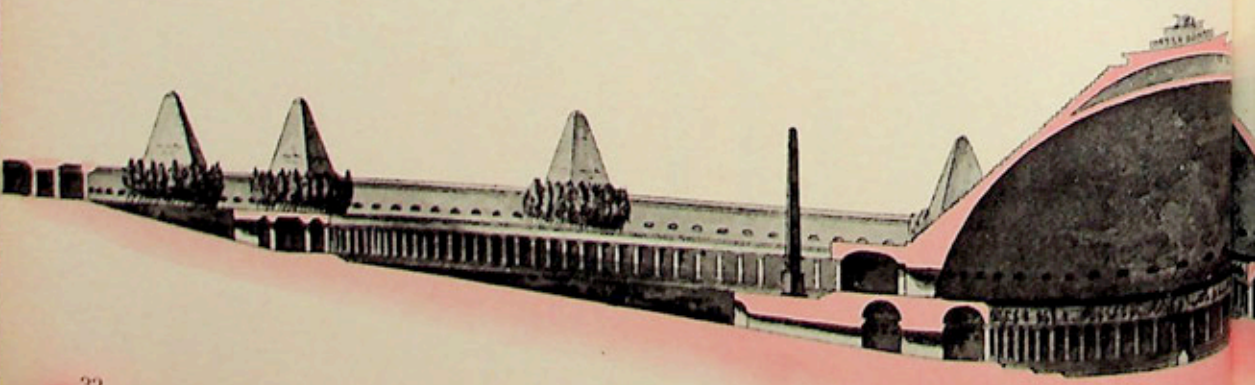
Les traits fondamentaux de l'architecture de notre époque coïncident-ils, comme la vogue actuelle de Ledoux et de toute la période révolutionnaire incite à le penser, avec les traits fondamentaux de l'architecture de la fin du XVIIIe siècle? Même audace dans les théories, les projets, même volonté de redéfinir, à la base, l'essence de l'architecture, en faisant abstraction le plus possible de tous les souvenirs du passé; même méfiance à l'égard des réalisations les plus audacieuses; même souci de concilier la forme et la fonction, le beau et le commode, en luttant contre les erreurs complémentaires et trop souvent victorieuses d'un académisme purement décoratif et d'un utilitarisme voué à la laideur. Bref, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1805) est-il le Le Corbusier de son temps? C'est ce qu'a soutenu dès 1933 un historien autrichien de l'architecture, Emil Kaufmann, dans un livre dont le titre est assez éloquent: *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Par la suite, Kaufmann, émigré en Amérique, continua d'étudier dans le même esprit le XVIIIe siècle, et plus particulièrement la période révolutionnaire. Il publie notamment, en 1952, *Three Revolutionary architects: Boullée, Ledoux and Lequeu (in Transactions of the American Philosophical Society)* et surtout achève, en 1953, année de sa mort, *Architecture in the Age of Reason*, important ouvrage consacré à la réaction anti-baroque en Angleterre, en Italie et en France.

Mais par ailleurs il existe une thèse, antérieure du reste à la redécouverte de Ledoux par Kaufmann en 1933, une thèse contenue dans une expression heureuse, et qui a fait fortune depuis dans tous les ouvrages traitant de cette période, l'expression de « classicisme romantique », forgée par Siegfried Giedion (*Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Munich, 1922). Plus récemment, dans son livre sur l'architecture des XIXe et XXe siècles (1958, *Pelican History of Art*) Henry-Russell Hitchcock a repris la thèse résumée par cette expression. En un mot, elle consiste à soutenir que les architectes de l'époque révolutionnaire n'auraient en fait jamais conçu le fonctionnalisme en profondeur, ne l'auraient jamais recherché pour lui-même; que seule une série de coïncidences dans les apparences extérieures de l'édifice peut amener à les rapprocher de certains architectes modernes, dont les points de départ, la philosophie et les buts diffèrent radicalement de l'idéologie d'un Boullée ou

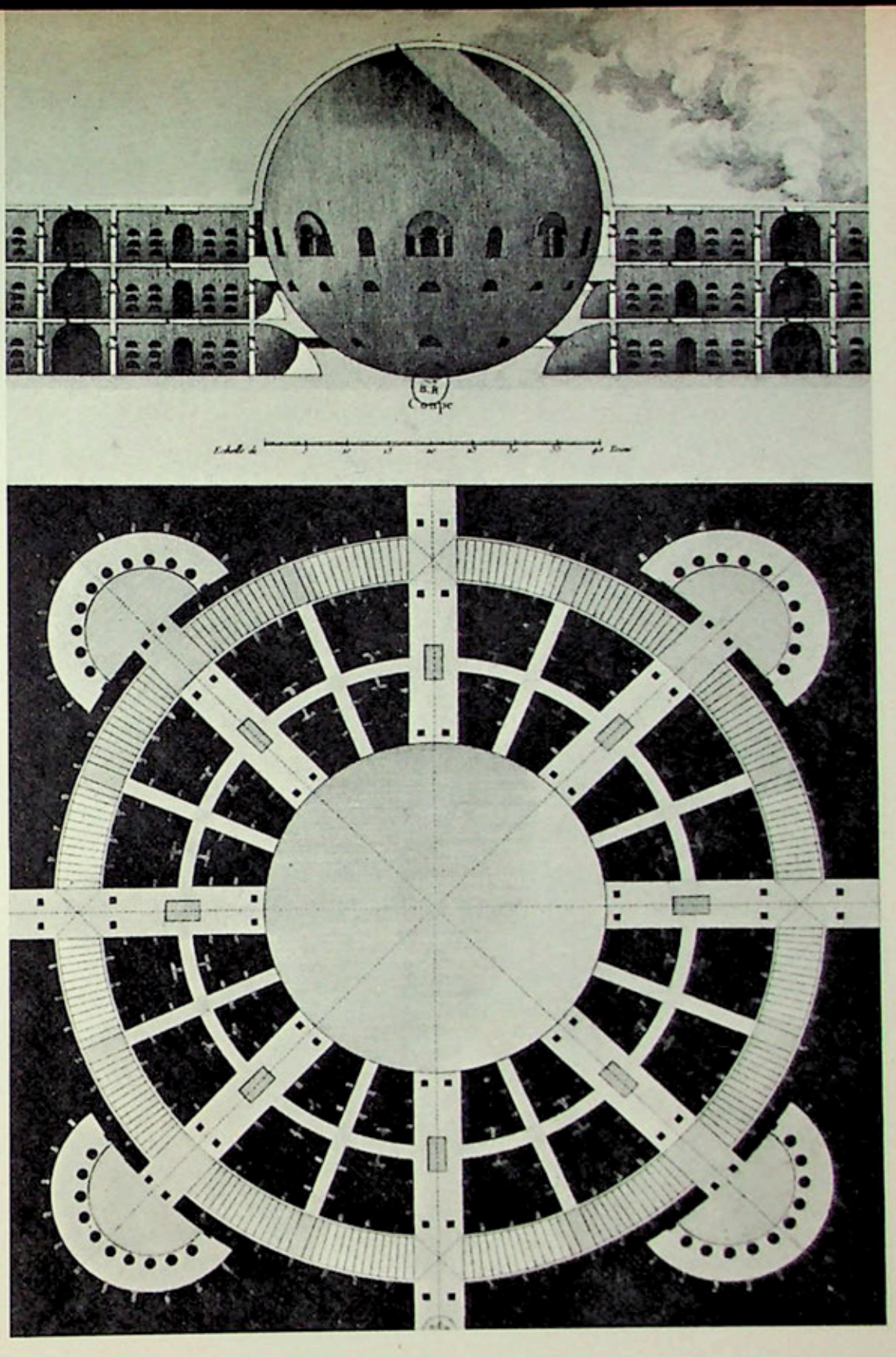


Delépine: Projet pour le tombeau de Newton. *1787. Comme Boullée et Ledoux dans leurs architectures funéraires, Delépine adopte la forme sphérique, symbole de l'éternité cosmique et de l'immortalité.*

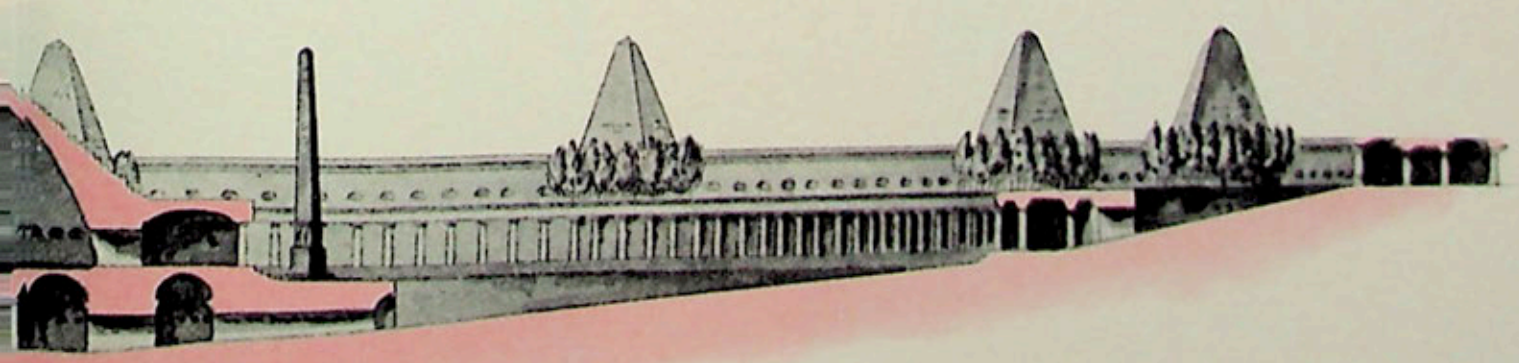
Fontaine: Projet de cénotaphe. *Coupe. 1785. Coll. des Grands Prix d'Architecture*

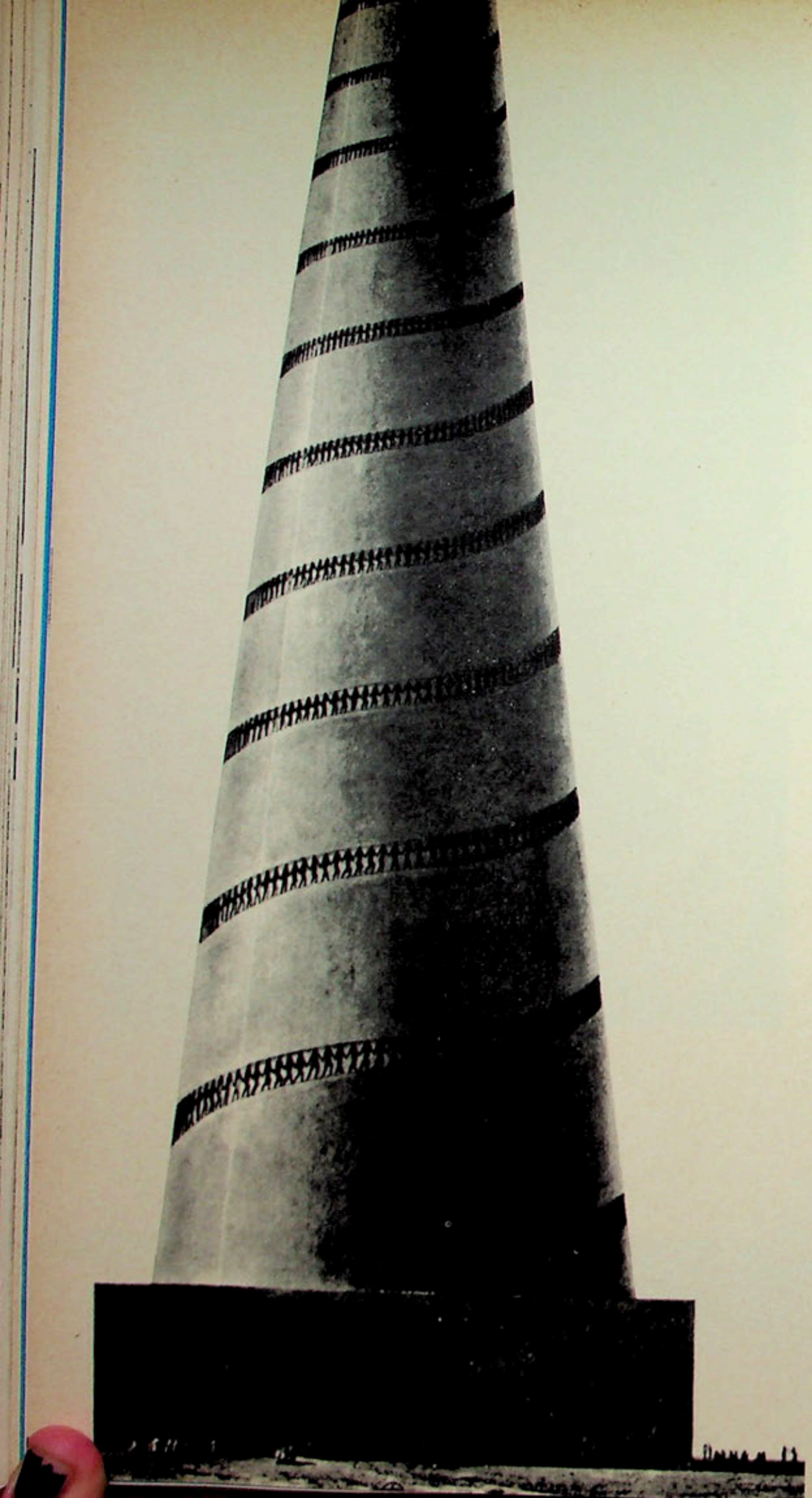


d'un Ledoux. « Classicisme romantique » signifie que le dépouillement des surfaces, l'exclusion du détail décoratif, la simplicité des volumes, le matériau visible, la dénudation des structures, le géométrisme et la mise en évidence des lignes essentielles résultent non point, comme chez Gropius ou Mies van der Rohe de la rationalité du parti, de la fusion de la fonction et de la forme, du meilleur usage des moyens pour le maximum d'efficacité, mais bien d'une exigence de l'*imagination*, d'un parti strictement esthétique de réaction contre le baroque. Ce besoin aurait conduit les architectes de l'époque révolutionnaire à se tourner vers les styles passés les plus austères: le style égyptien, le style grec, non le romain, et, dans le grec, le dorique; ou encore vers le style italique, vestige rustique et sévère de l'Italie primitive. Comme ce sera le cas au XIXe siècle pour le retour au gothique, au roman ou au style François Ier, nous avons affaire à l'une de ces résurrections auxquelles se complut l'esprit romantique. Seulement, il se trouve que les styles ressuscités en l'occurrence sont sobres, d'où la suggestion d'une architecture apparentée à celle du *Bauhaus*, mais en fait il s'agit seulement d'une image opposée à une autre image, le Baroque. D'ailleurs, l'imagination chez Ledoux l'emporte à ce point sur la raison qu'on a pu parler d'un « Ledoux fantastique » (Yvan Christ: *Projets et divagations de Cl. N. Ledoux*, 1961). Selon Kaufmann, Ledoux est bien un peu tout cela mais pour l'essentiel il est l'« architecte de l'âge rationaliste » et son époque est bien l'âge de l'architecture rationnelle. Le rationalisme architectural du dernier tiers du XVIIIe siècle se rattache du reste au rationalisme politique de 1789, au rationalisme philosophique et scientifique de Voltaire, de Rousseau, de Kant et de Laplace. Il n'est



Claude-Nicolas Ledoux: Plan et coupe ► du cimetière de la ville de Chaux.



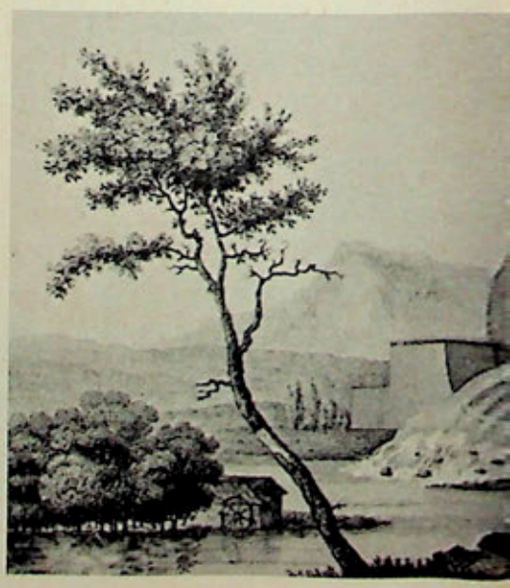


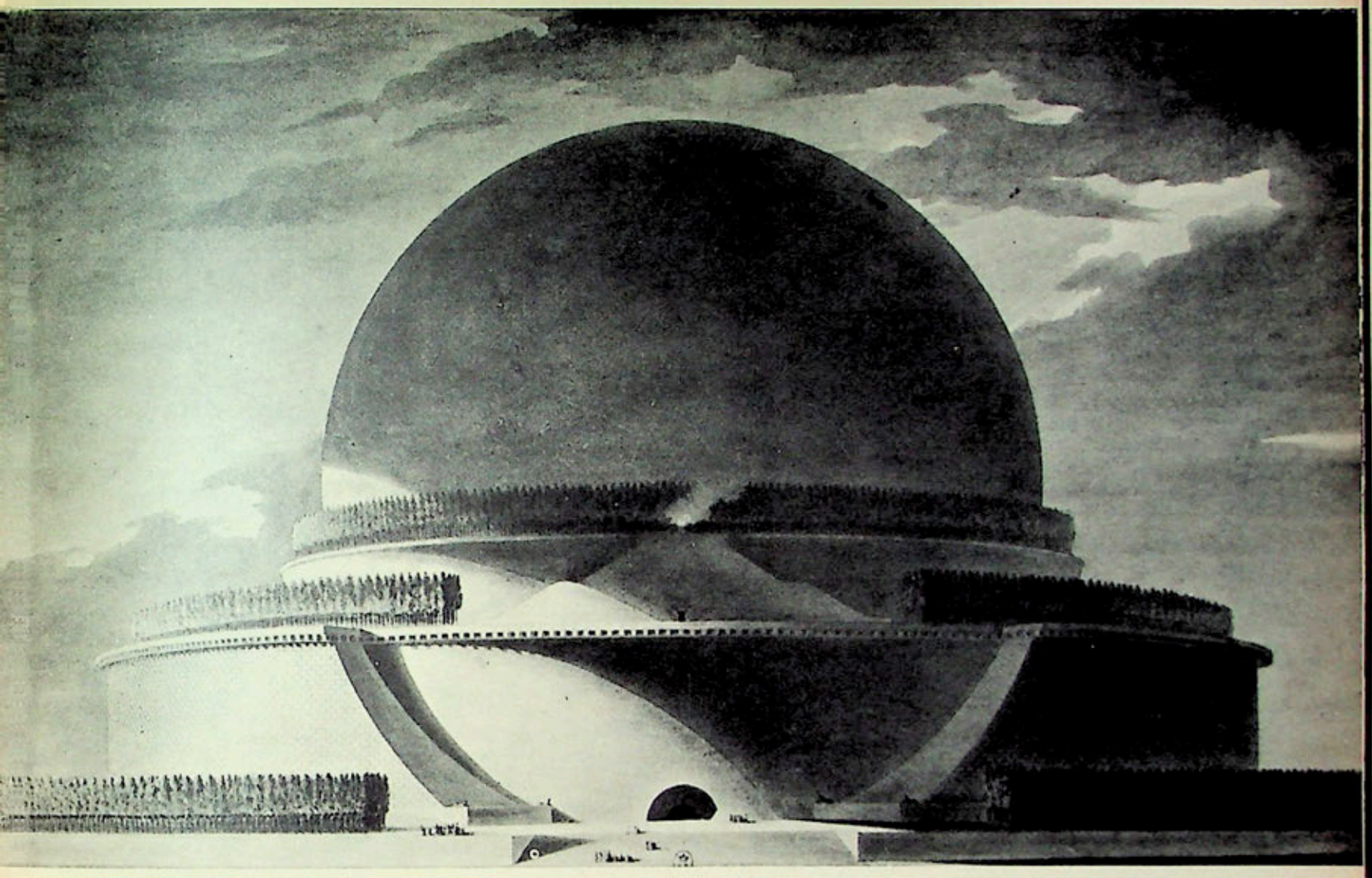
◄ *E.L. Boullée :* Tour tronc-conique. *Lavis. Ce projet de monument dont la destination n'est pas précisée, montre le goût de Boullée pour les volumes simples et la soumission du décor aux lignes géométriques pures.*

pas un résurrectionnisme, et, pour le comprendre il faut regarder vers l'avenir et non vers le passé: « Das Wesentliche ist, dass er einen von Grund auf neuen Aufbau versucht... die entscheidende, die Klärung bringende Frage ist nicht die des « Woher? » sondern die des « Wohin? ». (*Von Ledoux bis Le Corbusier*, p. 42.)

Le problème est d'importance, au point de vue historique, car en somme il s'agit de savoir si l'architecture du XIXe siècle, avec sa rage de résurrectionnisme, a écrasé sous sa masse de pastiches successifs une école d'architecture originale et déjà détentrice de l'essentiel des principes sur lesquels les architectes d'aujourd'hui ont recommencé à méditer, ou bien si le classicisme romantique n'était en fait que le premier en date de ces pastiches. Par exemple, J. N. L. Durand (1760-1834), disciple de Boullée, et dont le *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique* eut une énorme influence dans toute l'Europe jusque vers 1850, était-il le dernier des rationalistes ou un romantique pasticheur, quoiqu'un romantique excité par le classicisme? Certes, Hitchcock ne nie ni chez Ledoux ni chez Durand un souci affiché de fonctionnalisme: mais quel architecte s'est abstenu de professer, à ses heures, qu'il recherchait avant tout la commodité? Bref, selon Hitchcock, l'évolution historique de l'architecture, de 1760 à 1890 environ, serait linéaire, sans cassure, alors que, pour Kaufmann, il y aurait eu cassure vers 1810, après une période

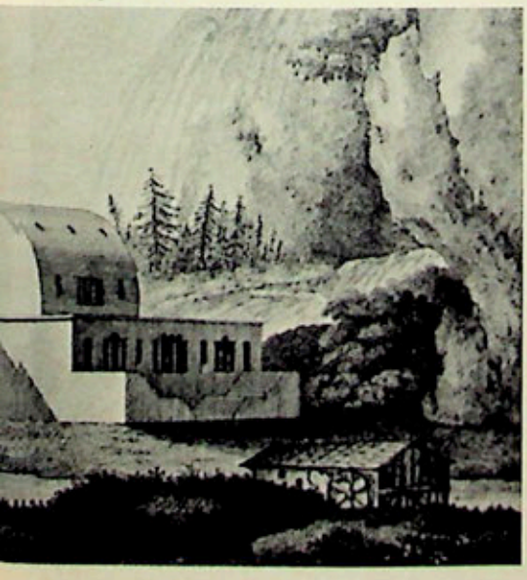
Claude - Nicolas Ledoux : Maison des Directeurs de la Loue. *Vue perspective.* ▼





▲ *Etienne-Louis Boullée:* Projet pour le cénotaphe de Newton. *1784. Lavis.*

rationaliste et fonctionnaliste, et les architectes nés à la fin du XIXe, après trois quarts de siècle de déraison pasticheuse, revenant à zéro, retrouveraient



les problèmes et les ambitions de leurs devanciers du XVIIIe.

Reprenons les arguments de part et d'autre. Pour Hitchcock, la première moitié du XIXe siècle, qui s'est divisée en deux courants, le classicisme romantique et le « pittoresque » — ce dernier étant une architecture d'atmosphère, l'évocation extérieure du gothique, du renaissant, du château-fort, etc... — a obéi, en fait, dans l'un et l'autre courant, à la même tendance imitative. D'ailleurs de nombreux architectes de cette période se sont exercés dans les deux genres. Il se trouve que les « résultats visuels » du classicisme romantique sont plus acceptables pour les yeux du XXe siècle que le « pittoresque ». Il a conféré à certains ensembles urbains une homogénéité de style, que l'on trouve par exemple dans le Paris de Napoléon, de la Restauration, de Louis-Philippe, dans les édifices de Weinbrenner à Karlsruhe ou de von Klenze à Munich (tous deux influencés par Durand) et qui contraste pour nous avec l'accablant fouillis éclectique de la seconde moitié du XIXe siècle. Aussi, lorsque certains architectes à partir de 1890, voulurent réagir contre ce chaos, se sentirent-ils tout naturellement plus proches du début du XIXe que de la fin: ils s'en réclamèrent souvent explicitement. Ce fut le cas de Frank Lloyd Wright entre 1890 et 1900, de Mies van der Rohe vingt ans plus tard. Est-il besoin de faire remarquer la parenté d'Auguste Perret et du classicisme romantique? Behrens s'en inspira aussi, de même que l'Autrichien Wagner dans ses ultimes œuvres. Sans nier cette parenté stylistique, Hitchcock doute qu'elle recouvre une identité de principes. Les architectes de l'époque révolutionnaire recherchaient moins le fonctionnel que, selon le terme mis à la mode par Edmund Burke en 1756, et repris par Kant dans *La Critique du jugement* en 1790, le « sublime » — ce sublime même que recherchait l'école du « pittoresque ». Cela explique du reste le gigantisme, la mégalomanie des projets de Ledoux et de Boullée. Leur architecture serait plus une mise en scène qu'une mise en condition, un spectacle qu'un outil, elle serait plus proche, par l'esprit, du « landscape design » des « pittoresques » que de l'« industrial design » de notre temps. Les professions de foi fonctionnalistes des architectes du XVIIIe siècle

Fig. 49

Colonne Molliaire isolée et décorée d'ordonnance Dorique.

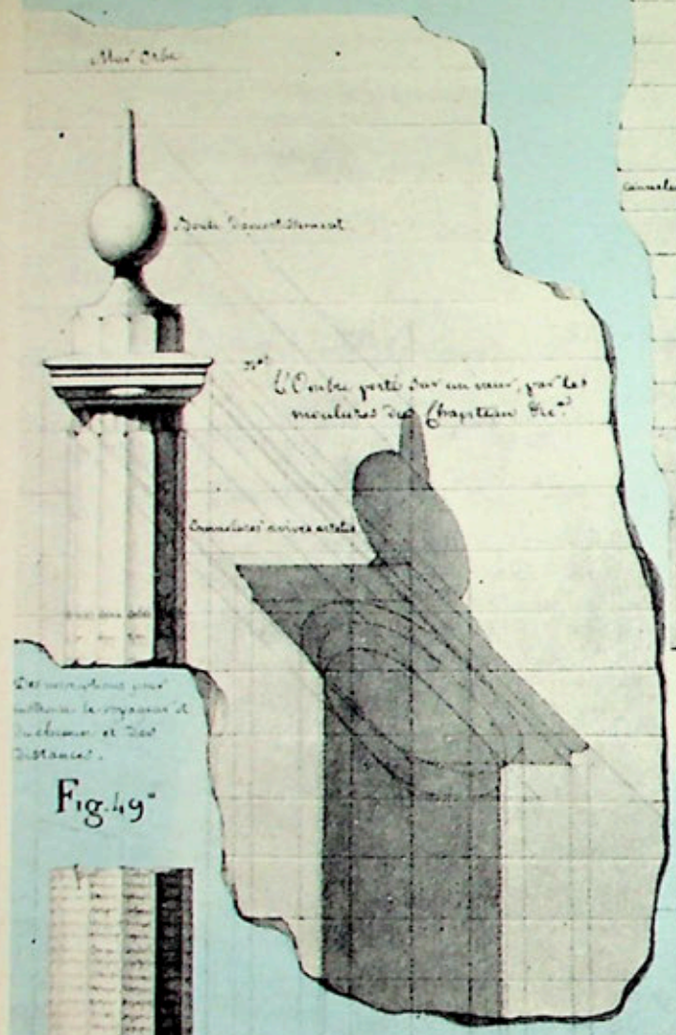


Fig. 49a

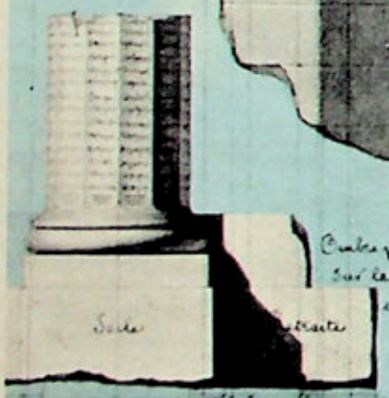
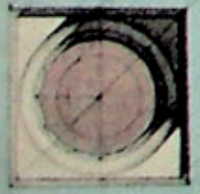


Fig. 49b

Plan du chapiteau, avec une portion de l'élargissement de la colonne



Colonne historique isolée, décorée d'ordonnance Ionique

Fig. 50

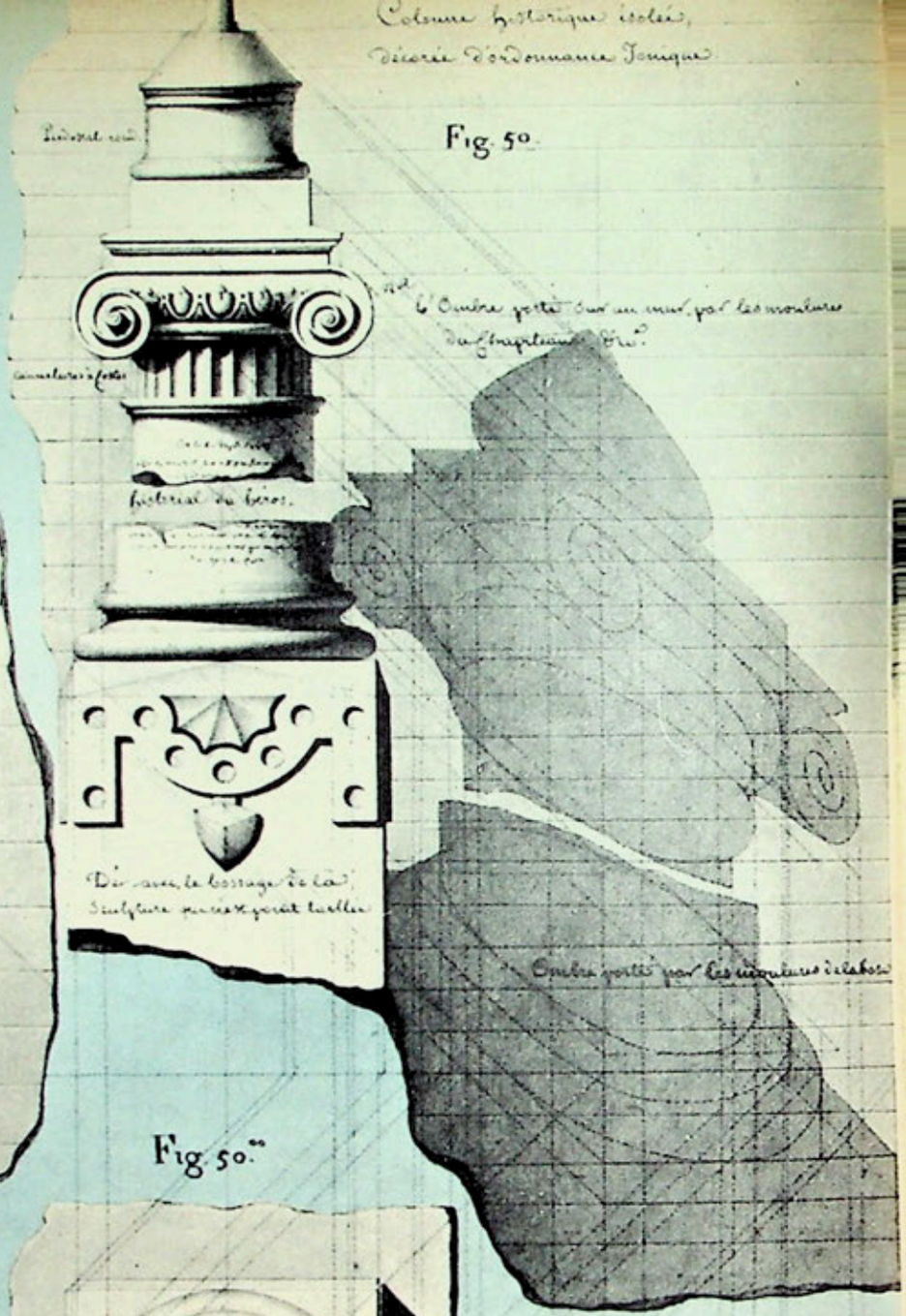


Fig. 50a

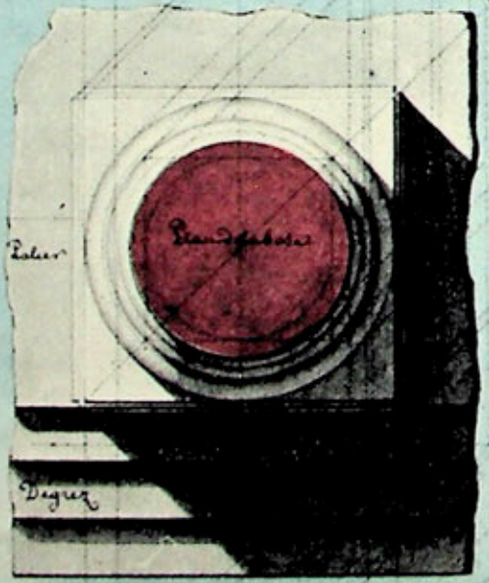
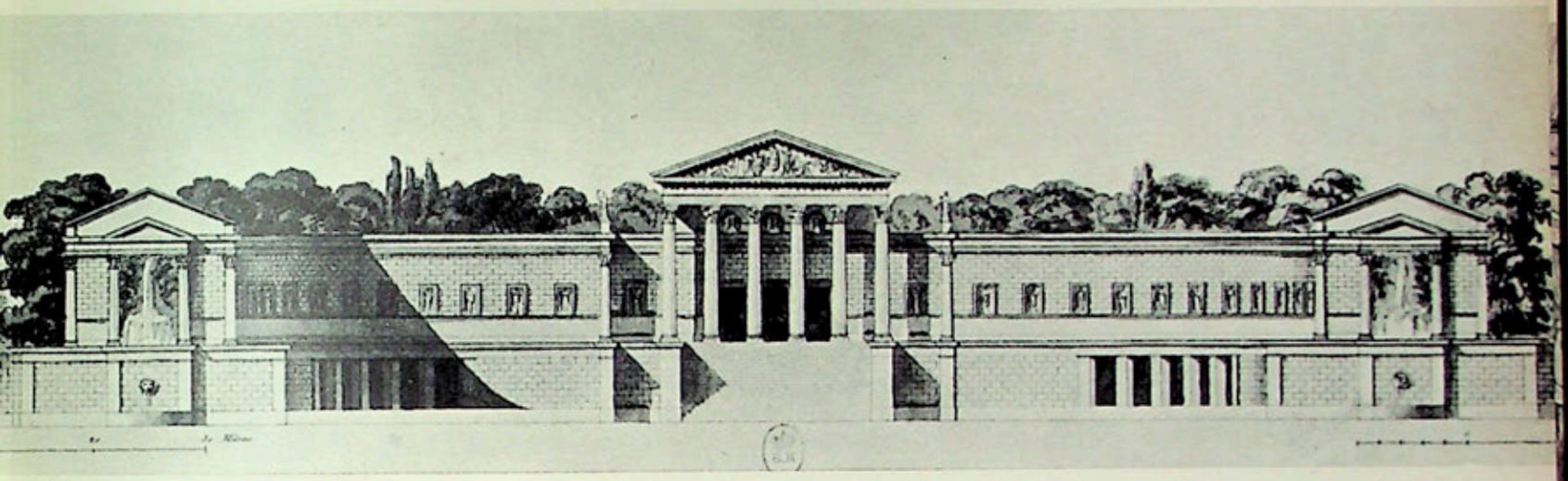


Fig. 50b

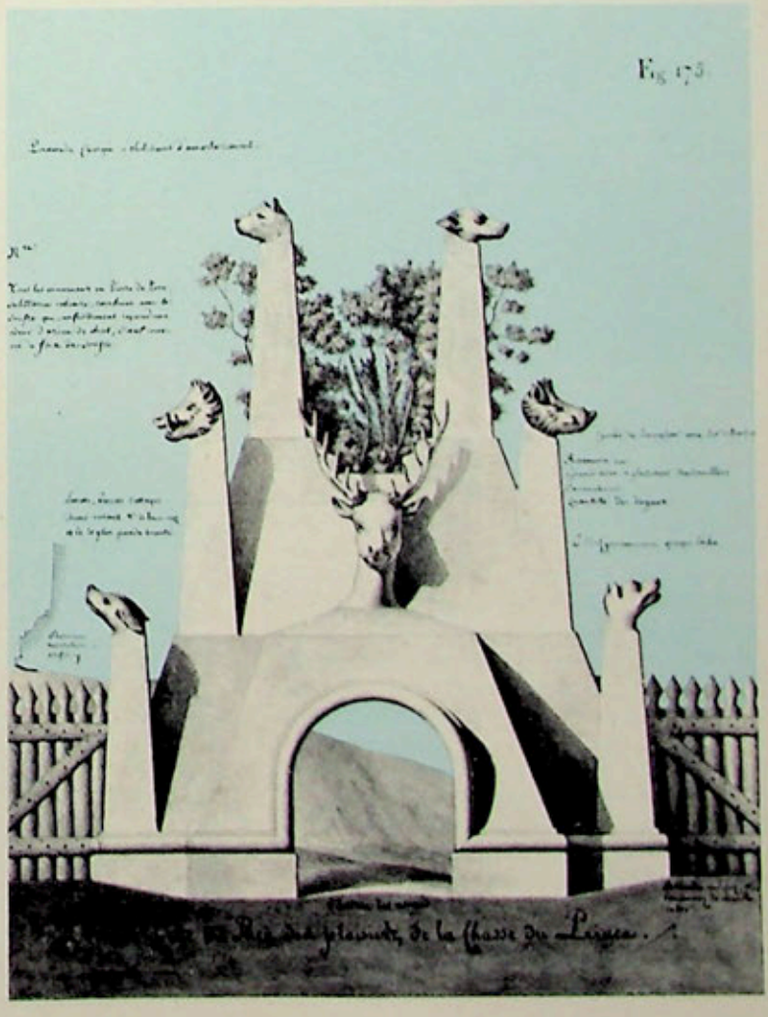
Dessin qui représente avec des figures par quelles teintes, et comment on doit lever les plans, élévations et profils des corps opaques.

sont des thèmes en grande partie rhétoriques — comme d'ailleurs, ajoute Hitchcock, celles d'une grande partie des nôtres. Loin d'avoir été écrasé par l'éclectisme du XIXe siècle, qui s'éparpilla dans les reconstitutions d'atmosphères architecturales passées, le classicisme romantique est la première étape de cet éclectisme des « résurrections ».

Il faut accorder que tout n'est pas fonctionnalisme dans les projets — car c'est surtout, nous l'avons dit, de *projets* que nous parlons ici — des architectes révolutionnaires. Et ils ne l'ont du reste, jamais prétendu, bien au contraire, car l'un des postulats les plus originaux de cette école fut celui d'après lequel tout édifice doit symboliser par sa forme, ou toute autre indication intimement liée à sa structure, l'usage auquel il est destiné. Ainsi, la sphère, si souvent utilisée — non seulement par Ledoux et Boullée mais par Vaudoyer (1756-1846) dans sa Maison d'un Cosmopolite, par Delépine (1756-1835) dans son Monument en l'honneur de Newton, par Durand (1760-1834) dans son Temple Décadaire — n'est pas aimée seulement à cause de sa simplicité géométrique: elle est le symbole de l'éternité cosmique et de l'immortalité. C'est précisément la forme de la sphère que choisit de donner un autre architecte de ce temps, Sobre, vers 1790, à son projet de Temple de l'Immortalité. Bien plus littéralement encore qu'un symbole, l'architecture doit être un récit, elle doit raconter la destination de l'édifice, et pour désigner cette fonction de l'édifice les contemporains avaient créé l'expression d'*architecture parlante*. Un exemple caractéristique de cette architecture parlante est, de Ledoux, la célèbre maison destinée aux surveillants de la source de la Loue dans laquelle il n'est pas interdit de voir un ancêtre de la maison sur la cascade de Wright ou encore la Maison de Plaisir, *Oikèma*, à laquelle Ledoux donna la forme d'un phallus. On le voit, l'architecture parlante est narrative dans le sens le plus immédiatement évident et c'est par un contresens qu'on y a vu du fantastique. Kaufmann lui-même concède que c'est là le côté romantique

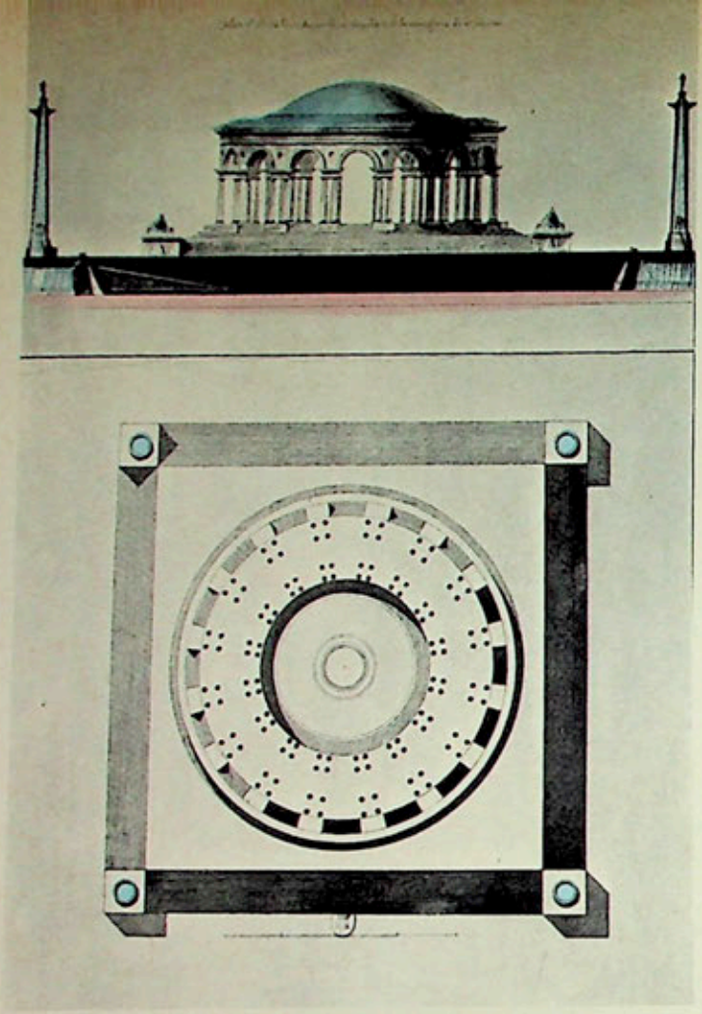


▲ *Gisors :* Façade pour le Corps Législatif au cy-devant Palais Bourbon. *1803. Collection des Grands Prix d'Architecture.*



◄ *J.-J. Lequeu :* « Dessin qui représente par quelles teintes et comment on doit laver les plans, élévations et profils des corps opaques ». *Ce lavis, comme ceux des pages 30 et 37, sont extraits de « L'Architecture Civile de Jean-Jacques Lequeu », recueil de dessins originaux en quatre volumes donné par lui à la Bibliothèque Royale en 1815. Paris, Bibliothèque Nationale.*

J.-J. Lequeu : Entrée d'un parc de chasse ► *Cet étrange exemple d'architecture parlante semble peu fonctionnel malgré l'emploi d'une pierre à base de soufre, répandant une odeur fétide destinée sans doute à éloigner les braconniers et les bêtes nuisibles.*



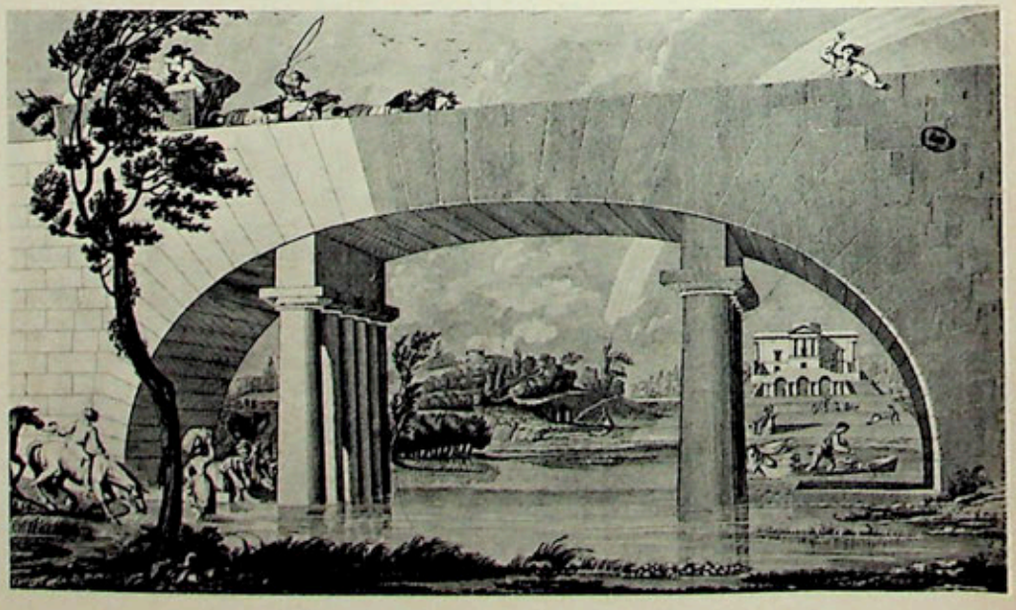
▲
Percier: Projet pour une ménagerie. *1783.*

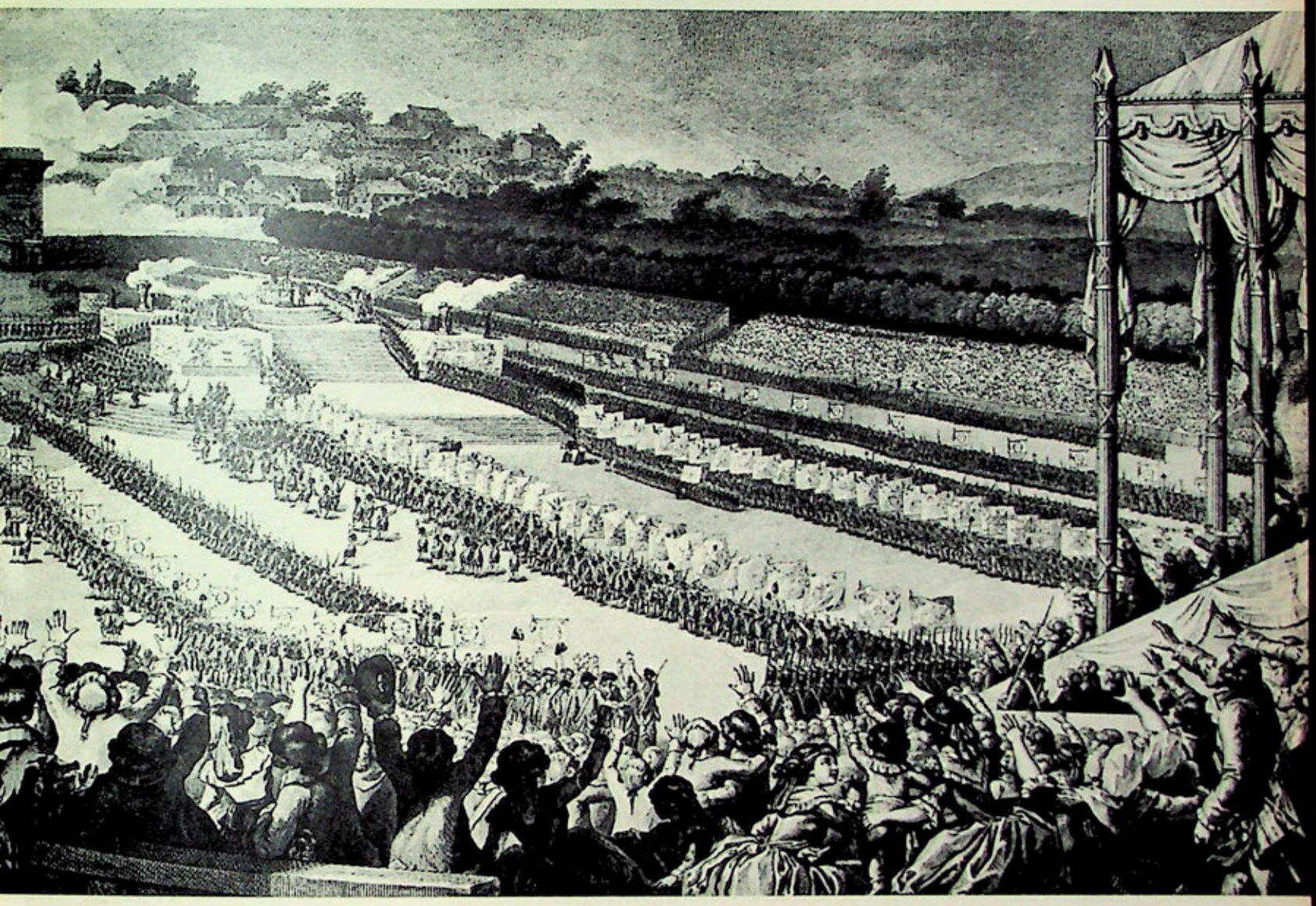
Ledoux: Abreuvoir, lavoir et écoles de Meilland. *Perspective.*
▼

de l'architecture de l'âge rationaliste. A notre avis, il n'en est rien: c'est à l'empirisme et à la théorie des sensations, à Condillac et aux Idéologues qu'il faut rattacher l'architecture parlante, c'est-à-dire à l'esprit le plus purement XVIIIe siècle. Un architecte comme Le Camus de Mézières (1721-1789) nous donne la clef du système, dans son traité intitulé *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780).

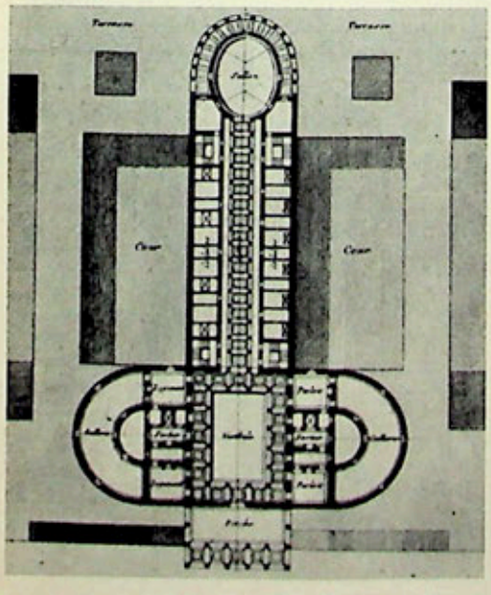
Loin de contrarier le fonctionnalisme, l'architecture parlante en est le couronnement, et un effort, peut-être aberrant, pour faire coïncider décoration et structure. Mais qu'en est-il du fonctionnalisme?

Affirmer que le fonctionnalisme fut l'idée dominante de l'âge de la raison n'a rien de paradoxal. Par les quelques





▲ *La Fête de la Fédération. Au milieu du Champ de Mars se dresse la masse géométrique de* l'Autel de la Patrie, *de Jean-Jacques Ramée. Gravure de Helman.*



◄ *Claude-Nicolas Ledoux:* Plan de la Maison de Plaisir. *(Oikèma).* « *L'Oikèma présente à la bouillante et volage jeunesse qu'il attire la dépravation de sa nudité, et le sentiment de la dégradation de l'homme ranimant la vertu qui sommeille conduit l'homme à l'autel de l'hymen vertueux.* »

noms d'architectes que nous venons de citer, on peut se rendre compte que Ledoux et Boullée étaient loin d'être des isolés, des « architectes maudits », mais qu'ils avaient autour d'eux et derrière eux tout un courant, qui est perceptible dès le milieu du siècle et qui d'ailleurs est international: le courant de réaction contre l'architecture baroque. En Angleterre, Robert Morris publie en 1750 sa *Rural Architecture* où il définit la règle de la *Convenience*: « Your structure, dit-il dans l'introduction, must answer the End for which it was erected ». Dans ses dessins, Morris développe l'idée d'une architecture cubiste, toute entière faite de formes géométriques élémentaires combinées. Nous avons là un point capital, le plus important peut-être, stylistiquement, de la future nouvelle école: dans le plan baroque, le plan était centralisé, l'édifice s'épanchait comme un organisme autour d'une cellule; dans le plan « rationnel », on part des éléments, des parties, qui doivent rester indépendantes et visibles.

(Suite en page 112).

LE

BÉTON

Ce matériau
hétérogène
permet de réaliser
aujourd'hui
de véritables
compositions
plastiques

◄ L'église Saint-Jean-l'Evangéliste à Montmartre est le premier bâtiment qui ait été conçu dans l'esprit du béton armé. En effet, au lieu de chercher à retrouver l'apparence des structures de pierre, Anatole de Baudot préféra créer des formes plus spécifiques.

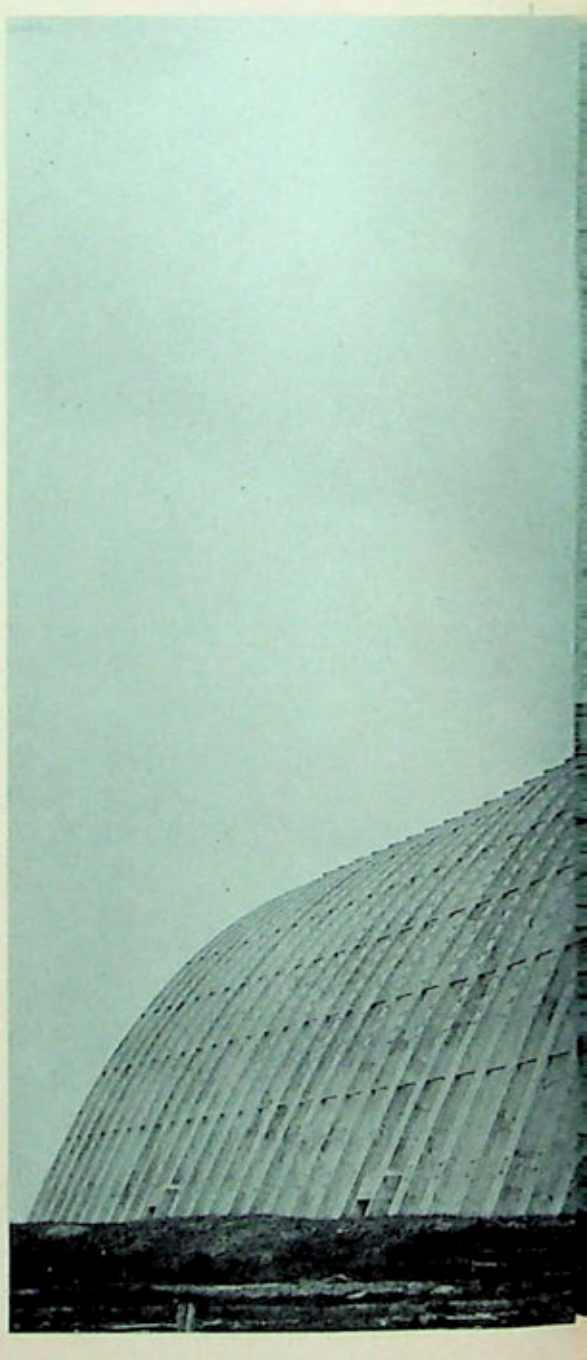
Page ci-contre, à gauche

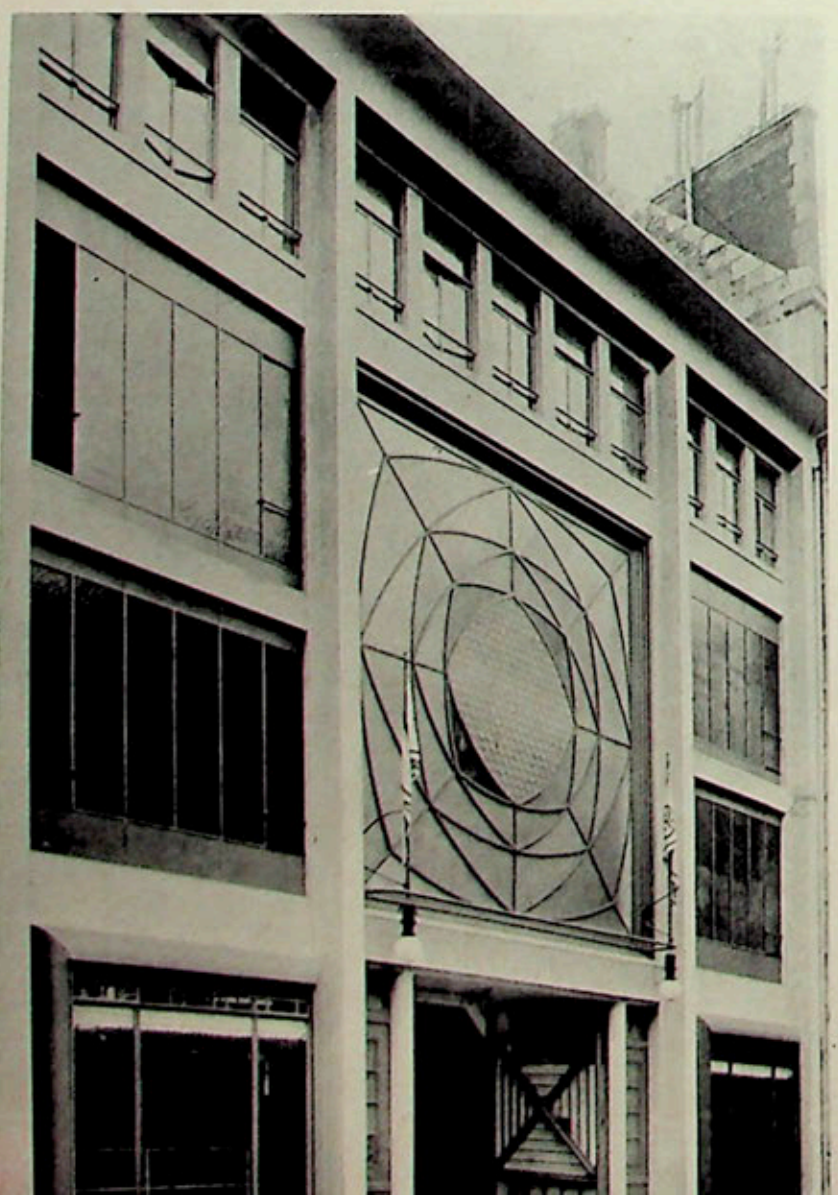
L'ingénieur français Bernard Laffaille fut un des pionniers de la préfabrication. On voit ici la mise en place des longs pans latéraux en V coulés au sol des hangars de Pancevo en Yougoslavie (1936-37).

Page ci-contre, à droite

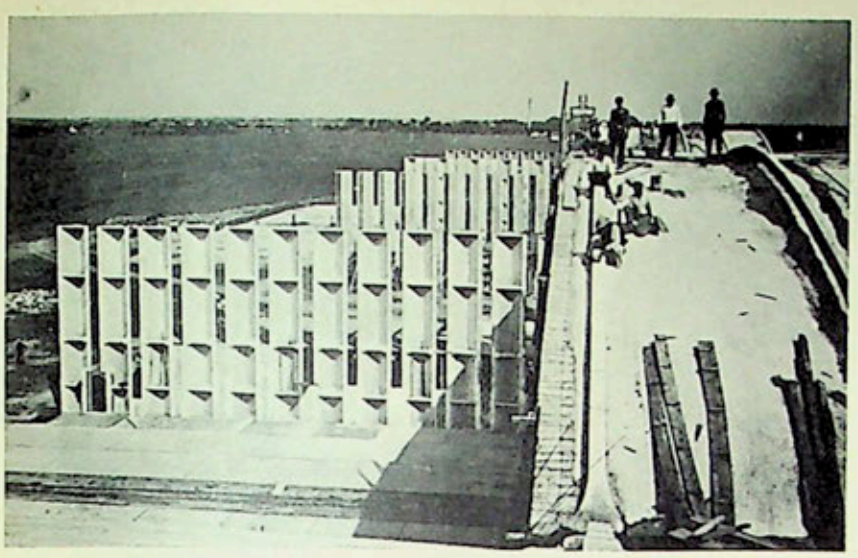
Robert Maillart fut un des premiers constructeurs à se libérer des schémas traditionnels pour exploiter les possibilités offertes par le béton armé. Cherchant à l'utiliser de la façon la plus avantageuse, il réussit à créer des œuvres d'une admirable pureté, tel ce pont sur l'Arve (1937).

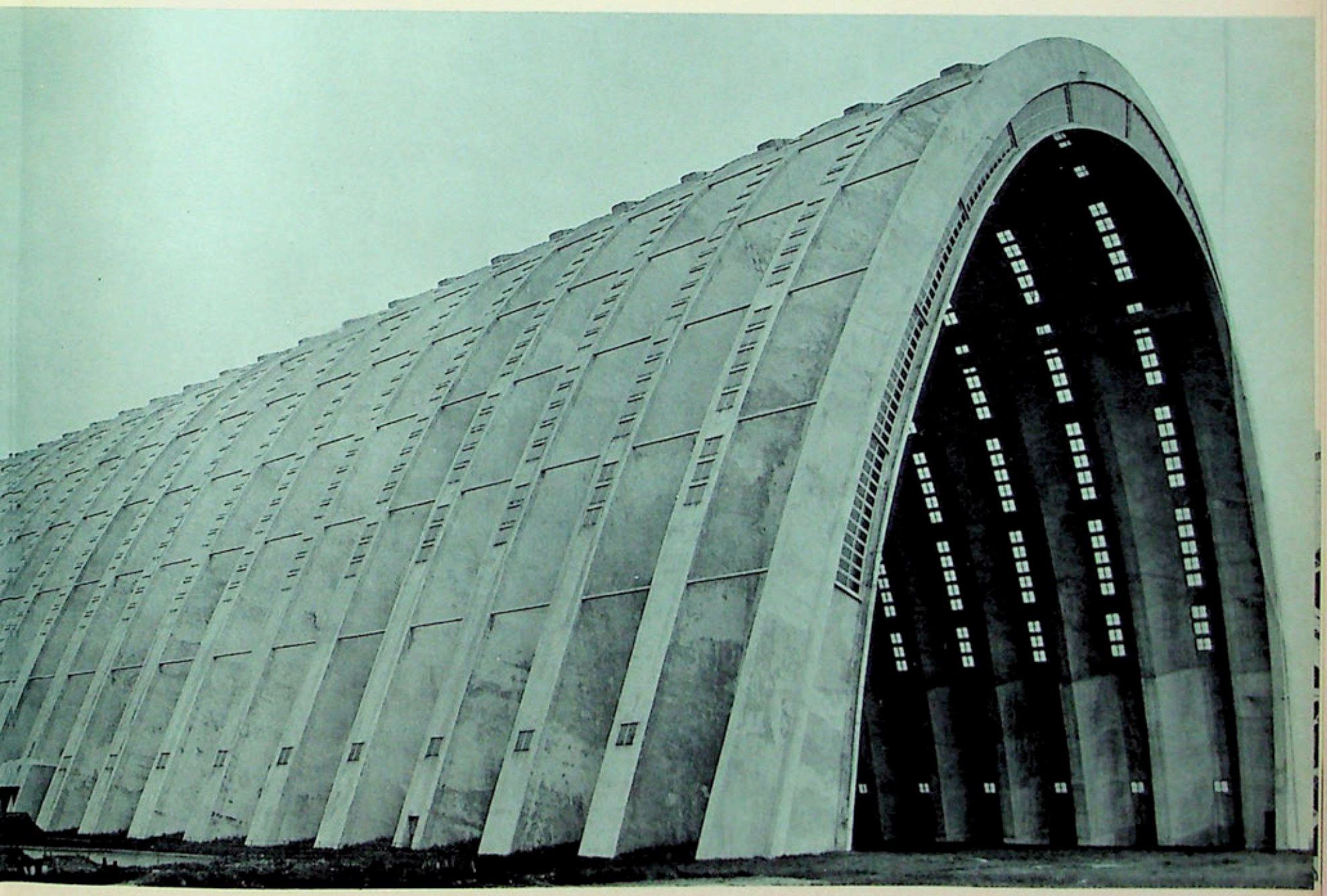
Ce hangar à dirigeables construit à Orly en 1916, par Eugène Freyssinet, est un des premiers exemples de la formation d'un style franchement contemporain tirant ses effets plastiques de solutions technologiques nouvelles.
▼



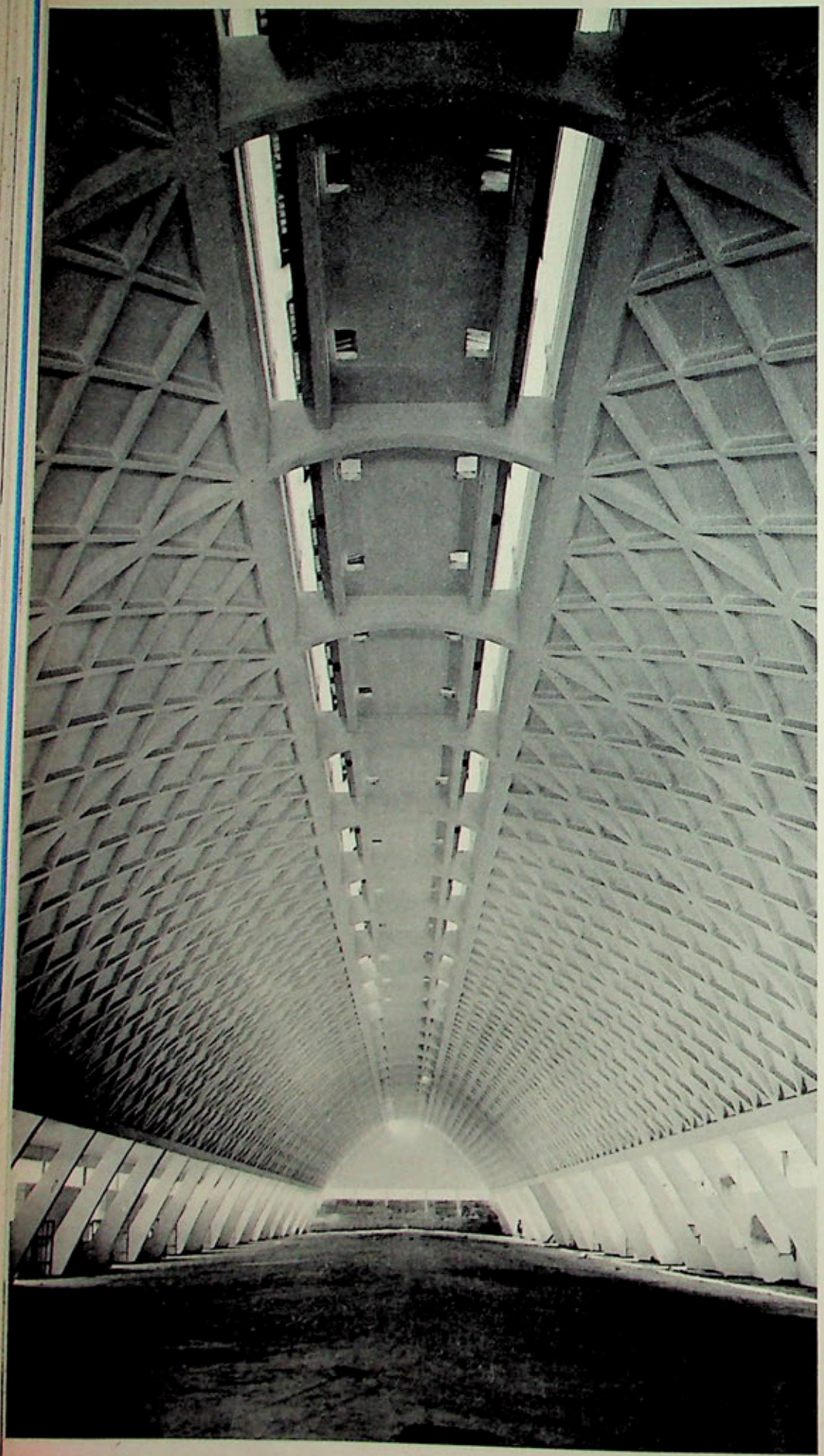


◄ Auguste Perret définissait ainsi le garage qu'il construisit en 1905 rue de Ponthieu à Paris : « La première tentative au monde de béton esthétique. » L'expression architecturale naît de la simplicité de la façade qui exprime clairement sa fonction, sans ornement surajouté. Les murs, devenus inutiles, sont remplacés par des pans de verre.





Les trois matériaux dont l'emploi est aujourd'hui le plus usité, ceux aussi qui ont exercé la plus grande influence sur l'évolution de l'esthétique architecturale sont, sans aucun doute, le verre, l'acier et le béton armé. Nous avons déjà eu l'occasion de voir de quelle manière se manifesta cette influence en ce qui concerne le verre (voir « l'Œil » n° 62) et les métaux (voir « l'Œil » n° 75), les propriétés de ces matériaux et les techniques auxquelles ils ont donné naissance ayant mené — ainsi que nous l'avions montré alors — à un renouvellement complet des formes architecturales, notamment par l'affirmation du caractère dynamique d'ossatures toujours plus fines et légères et, d'autre part, par l'introduction d'une notion nouvelle et typiquement contemporaine, celle de la transparence du volume. Il a semblé intéressant d'étudier cette fois les conséquences constructives et plastiques qu'a entraîné l'emploi du troisième de ces matériaux : le béton armé. Bien que leurs techniques actuelles de mise en œuvre soient extrêmement



◄ Cette voûte parabolique conçue en 1950-51 par Pier-Luigi Nervi pour un entrepôt de sel à Tortona dans le Piémont diffère de celle de Freyssinet à Orly en ce qu'elle est entièrement formée d'éléments préfabriqués (Voir page suivante).

Page ci-contre, en haut

L'église Notre-Dame de Royan (1954-58) est née de la rencontre de l'ingénieur Bernard Laffaille (à qui succéda après sa mort en 1955 son collaborateur René Sarger) avec l'architecte Guillaume Gillet qui a su faire la synthèse architecturale des deux principales découvertes du premier: les V, déjà utilisés à Pancevo (voir page précédente) supportant une voûte mince à double courbure en « selle de cheval ».

Page ci-contre, en bas à droite

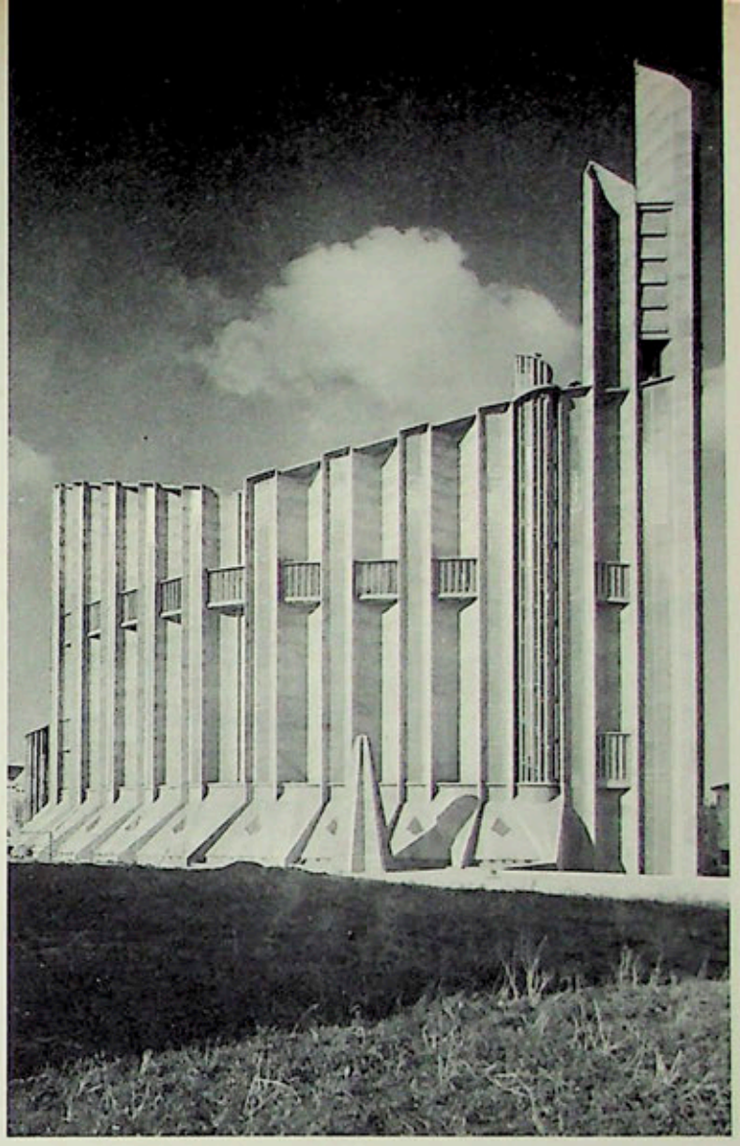
P. L. Nervi est l'inventeur d'un procédé très efficace de préfabrication. Des caissons de « ferro-cemento » sont disposés de manière à laisser entre eux une double série de creux qui constituent le coffrage des nervures en béton armé destinées à relier entre eux les éléments. Cette photographie de chantier a été prise après la pose de ces éléments sur la coupole du Hall d'exposition C à Turin (1950) et avant le coulage du béton dans les nervures. La partie basse n'a pas été remplie afin d'assurer l'éclairage zénithal de la salle.

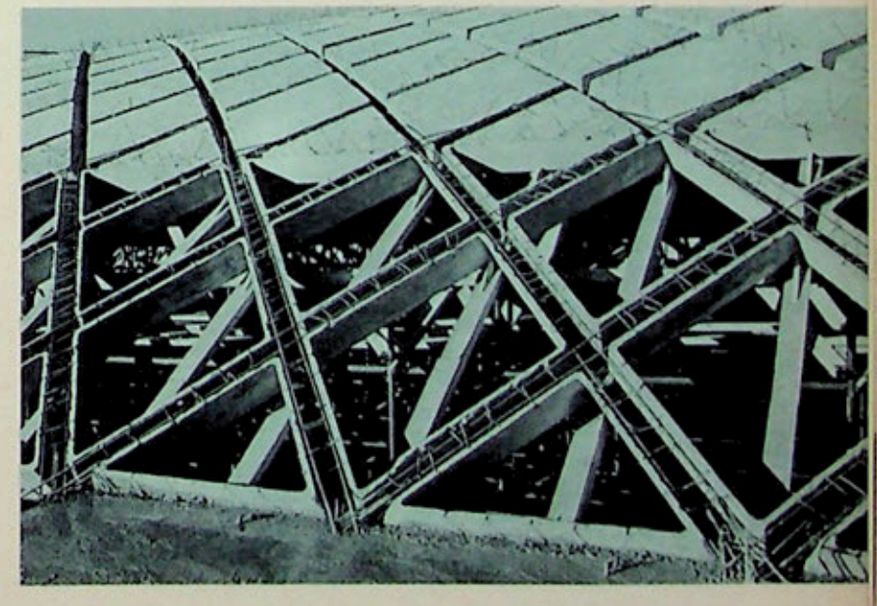
Page ci-contre, en bas à gauche

Le château d'eau de la Guérinière près de Caen, qui sert aussi de marché couvert, est très représentatif de l'architecture structurale de Guillaume Gillet dans laquelle l'expression plastique s'identifie presque complètement au système constructif et tire ses effets de l'affirmation la plus franche du matériau.

différentes de ce qu'elles étaient dans le passé, le verre et le métal, connus dès l'antiquité, furent utilisés relativement tôt en architecture — le verre dès le Moyen-Age, la fonte au début du XIXe siècle, le fer cinquante ans plus tard et l'acier en 1884 (Home Insurance Building de Le Baron Jenney). Le béton armé est d'invention beaucoup plus récente et ne fut vraiment employé, du moins sous sa forme actuelle, qu'à partir du XXe siècle. On connaissait déjà, certes, même sous des aspects légèrement différents, les deux composantes de ce nouveau matériau. Le ciment était employé comme liant par les Romains, le fer sous forme de crampons par les Grecs. Et même, ainsi que le fait justement remarquer M. Maurice Barbier (« Les Procédés modernes de construction », P. U. F., Paris, 1959, p. 55), « l'idée que concrétise le béton armé, celle d'associer deux matériaux travaillant l'un à la compression et l'autre à l'extension, est (...) vieille comme le monde. Les premiers bâtisseurs incorporent dans l'argile des fibres végétales. Au XVe siècle, des tirants de fer s'opposent à la poussée au vide des voûtes ogivales. A partir du XVIIIe siècle l'emploi du fer dans la maçonnerie devient systématique, notamment pour soutenir les linteaux ».

Plusieurs inventions successives allaient, au cours du XIXe siècle, favoriser l'apparition du béton armé. Car, si celui-ci est en principe dû au Français Joseph Monier, il ne fut pas le fruit d'une invention gratuite. Déjà en 1774, l'Anglais John Smeaton avait réalisé un mélange assez proche du béton actuel pour la reconstruction du phare d'Eddystone, mais ce sont surtout les découvertes en 1820 du Français Vicat et en 1824 de l'Anglais Joseph Aspdin, créateur du ciment Portland, qui donnèrent à cette matière sa composition moderne, cependant qu'en Angleterre le docteur Fox faisait breveter en 1844 l'emploi (qu'il faisait depuis 1829) du béton sous forme de maçonnerie entre des poutres de fer et que William Fairbairn, l'année suivante, enrobait des poutres de fer également avec du ciment dans la construction d'une usine. Le principe de l'armature était dès lors acquis. En 1848, Lambot réalise une barque en ciment armé ; en 1849, le jardinier Joseph Monier introduit des grillages de fer dans du ciment pour construire des caisses à fleurs ; en 1852, enfin, François Coignet coule une maison en béton armé rue des Poissonniers à



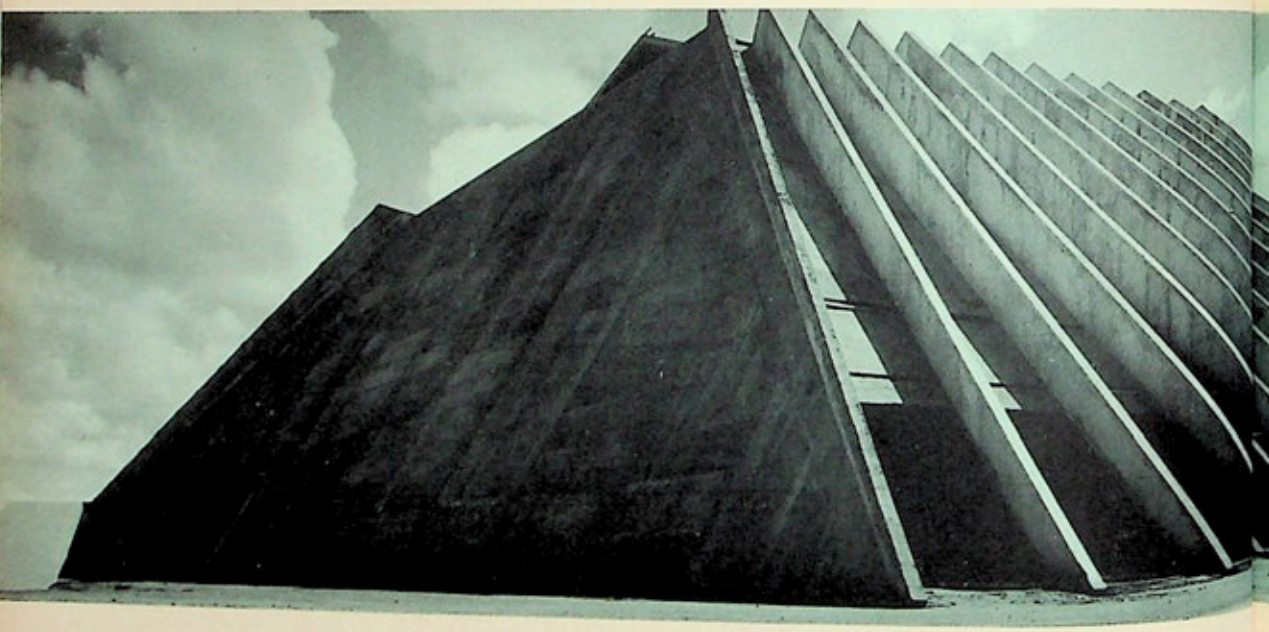


Saint-Denis. A ces premières réalisations succède une période au cours de laquelle ces pionniers semblent surtout se préoccuper de prendre date : Lambot prend le premier brevet de ciment armé en 1855, François Coignet publie en 1861 un livre traitant des applications possibles du béton, Monier fait breveter son système d'armature en 1868 — brevet qu'il vendra du reste à une maison allemande en 1880. Puis ce sera le tour de l'ingénieur Paul Cottancin en 1890 et de l'entrepreneur François Hennebique en 1888 et 1892.

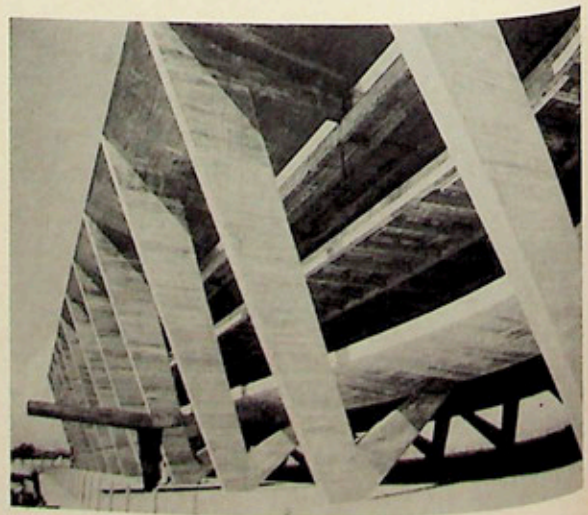
C'est à partir de cette époque que se multiplient les applications du nouveau matériau à l'architecture et aux travaux publics, inaugurant l'avènement du béton armé dans la construction. Ernest Leslie Ransome assure son essor aux Etats-Unis où les recherches et les premiers essais de T. Hyatt et W. E. Ward avaient déjà ouvert la voie, cependant qu'en Europe Edmond Coignet l'utilise pour bâtir l'aqueduc d'Achères en 1893 et Hennebique le pont de chemin de fer de Viggen (Suisse) en 1894 et un silo à Roubaix en 1895. La question

esthétique, toutefois, ne se trouva vraiment posée qu'aux environs de 1900 avec l'édification de l'église Saint-Jean-l'Evangéliste à Montmartre par Anatole de Baudot (1894-1902) et les premières réalisations des frères Perret. Jusqu'alors, en effet, que ce soit Coignet dans sa maison de Saint-Denis, que ce soit Monier qui avait élevé le premier réservoir en béton armé en 1872 ou que ce soit Hennebique, aucun de ces constructeurs n'avait pensé que l'emploi d'un nouveau matériau pût entraîner le choix de formes nouvelles. Si Hennebique, en particulier, joua un rôle indéniable de précurseur, son tempérament artistique le poussait à conserver un aspect traditionnel à ses façades ainsi qu'on peut le constater avec l'immeuble qu'il édifia 1 rue Danton à Paris (en collaboration avec l'architecte Edouard Arnaud, 1898-1900) et plus encore avec la villa qu'il se construisit à Bourg-la-Reine en 1900. Le Prof. Giedion a publié dans son « Space, Time and Architecture » une coupe de cette maison qu'il appelle justement « un morceau de propagande pour l'emploi du béton armé » (Harvard University Press, Cambridge, 1946, p. 247 et pl. 141), coupe qui montre bien l'incroyable écart qui existait entre une utilisation en quelque sorte « futuriste » du matériau (porte-à-faux de 4 mètres, escalier en spirale, terrasses plantées d'arbres, etc.) et le style suranné de l'architecture, du genre « castel médiéval » si prisé vers la fin du siècle dernier.

Anatole de Baudot fut le premier à comprendre que le béton devait imposer son expression plastique propre. Son église n'est certainement pas un chef-d'œuvre, mais elle est le premier bâtiment conçu dans l'esprit du matériau (voir page 42). Il y reste, il est vrai, de nombreuses traces d'inspiration gothique (ce qui ne saurait surprendre de la part d'un des principaux disciples de Viollet-le-Duc), mais la structure, et singulièrement les grands arcs en béton armé qui supportent les coupoles, ne cherchent plus à donner l'illusion de la pierre. En 1903, cette église à peine achevée, s'élève — toujours à Paris, mais rue Franklin, à Passy — un immeuble de huit étages entièrement bâti en béton armé. Ses auteurs, Auguste Perret et ses deux frères, ont volontairement gardé l'ossature apparente,

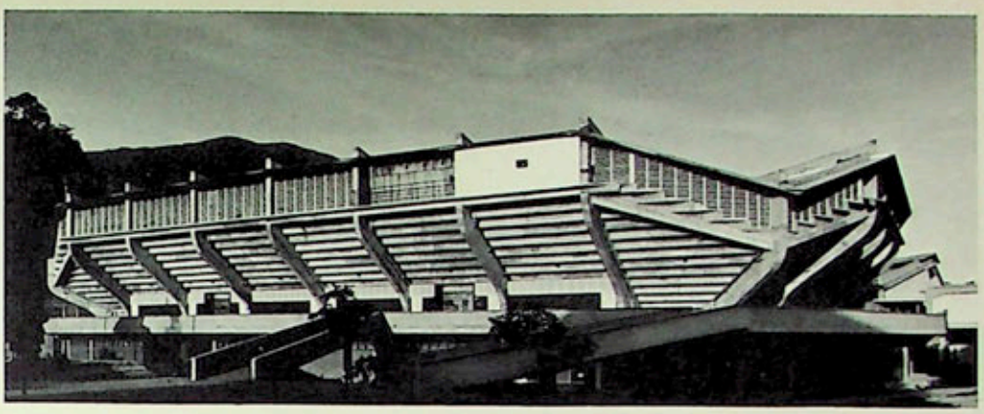


▲ Le grand architecte brésilien Oscar Niemeyer a largement utilisé le béton dans les différents édifices qu'il a élevés à Brasilia, mais nulle part il ne lui a donné un rôle aussi important que dans la cathédrale et le théâtre dont les structures apparentes forment de véritables compositions plastiques. Le théâtre que l'on voit ci-dessus affecte une forme approximativement pyramidale, mais son installation intérieure qui comprend deux salles séparées par des scènes communicantes est beaucoup plus complexe.



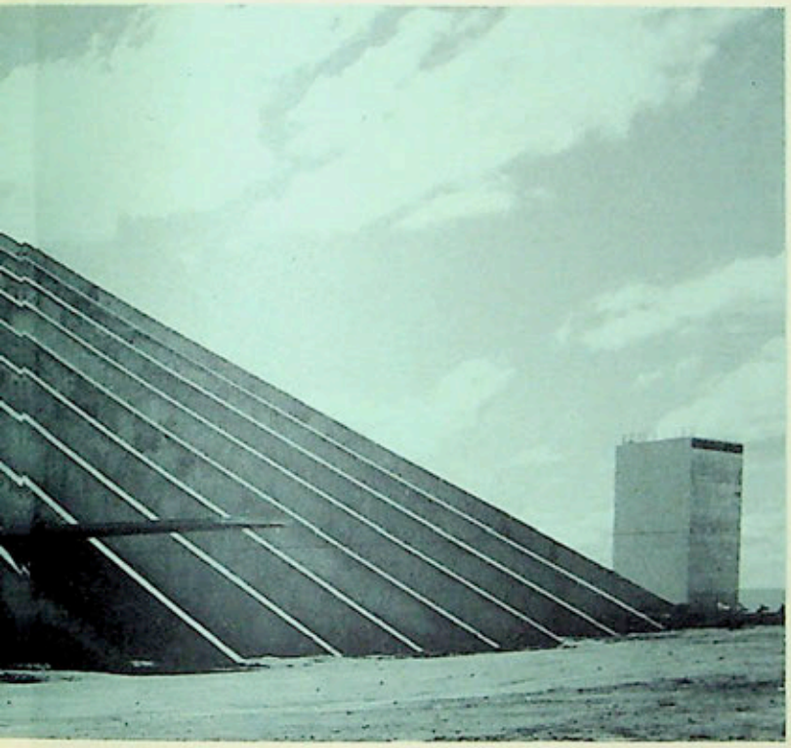
► La structure du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, œuvre d'Affonso-Eduardo Reidy, est composée d'une succession de portiques en béton armé dont la partie inférieure supporte le plancher du premier étage et à la partie supérieure desquels sont suspendus le plancher du second et la couverture. En dégageant totalement les surfaces intérieures, ce système d'ossature externe permet de disposer d'une entière liberté dans la présentation des collections

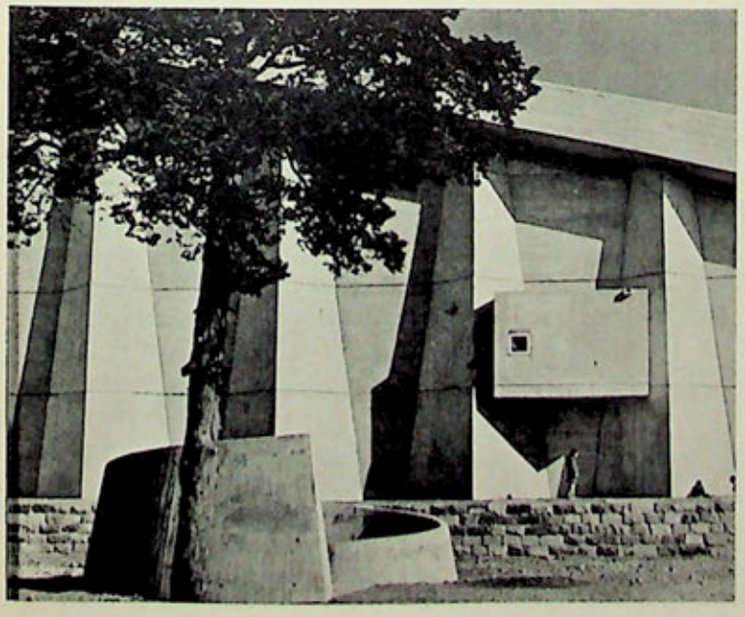
Cette piscine olympique réalisée à la Cité Universitaire de Caracas par l'architecte vénézuélien Carlos-Raúl Villanueva est très représentative du style de son auteur. L'ossature porteuse des tribunes en encorbellement est vigoureusement affirmée et ne cherche pas à dissimuler sa fonction. Sa nudité même renforce l'impression de puissance un peu rude que dégage l'ensemble de la construction.



Page ci-dessous, en bas

Le Japonais Kenzo Tange, déjà célèbre en France, où il a reçu en 1959 le grand prix de « L'Architecture d'Aujourd'hui » est, comme la plupart de ses compatriotes, un fervent adepte du béton armé. La couverture de cette salle de réunion à Shizuoka (1953-1954) est formée par une voûte mince en paraboloïde hyperbolique dont les deux points d'appui sont au niveau du sol.

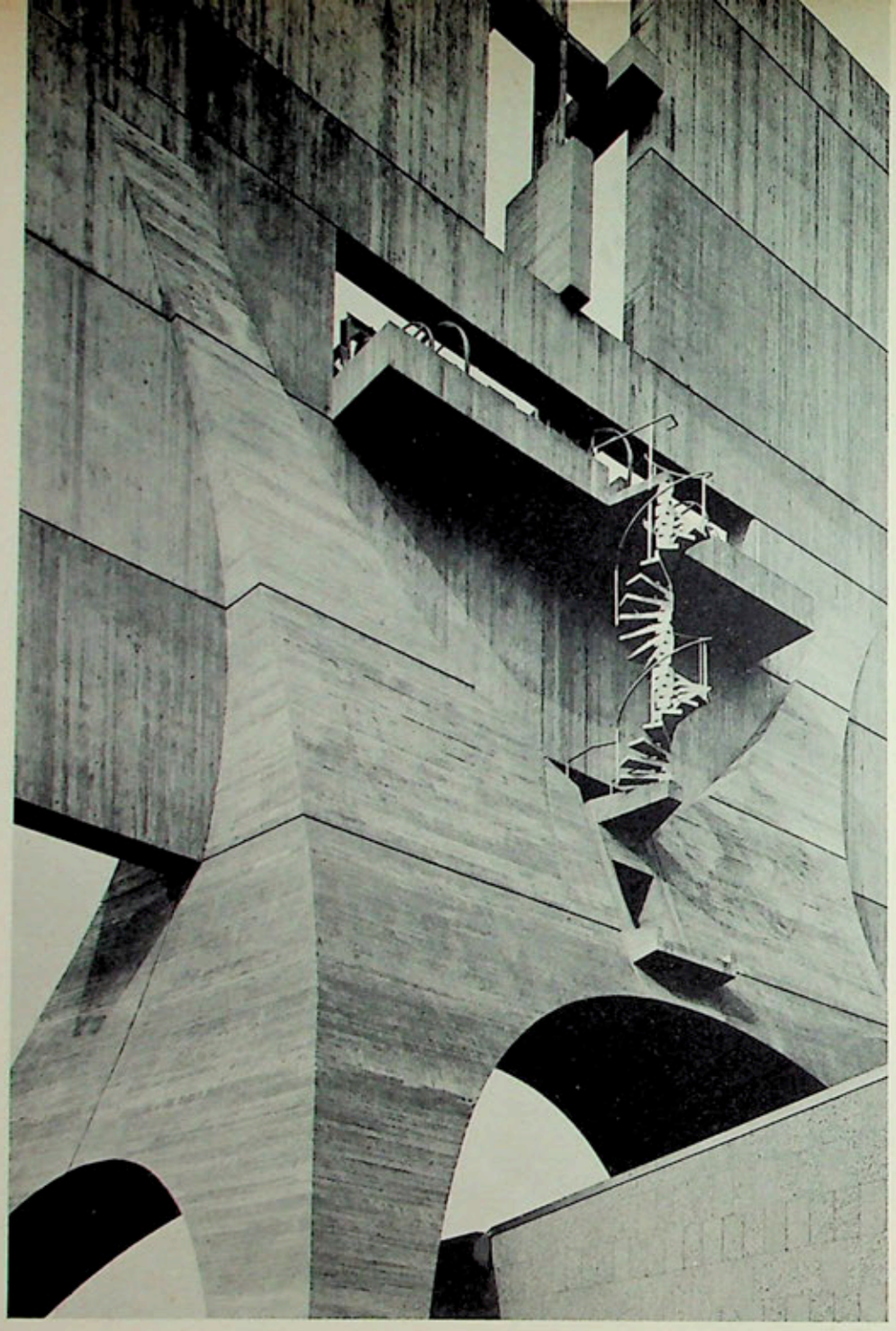




affirmant ainsi ostensiblement le rôle joué par le matériau. Il est dommage que les revêtements de grès cérame de Bigot disposés entre les éléments de l'ossature affadissent sa valeur plastique par une décoration inutile et surchargée, visiblement inspirée de l'Art Nouveau, car la logique constructive et l'harmonie expressive de cet édifice en faisaient effectivement une œuvre de première importance. Ce parti pris décoratif disparaît heureusement, deux ans plus tard, dans le garage de la rue de Ponthieu (voir page 42) qui est certainement une des meilleures créations de Perret parce que parmi les plus dépouillées. Ici, en effet, plus d'ornements superfétatoires. De simples panneaux de verre habillent la résille de l'ossature. La façade exprime clairement l'organisation interne du bâtiment et sa fonction. Bien qu'issues de techniques différentes, c'est, avec le magasin Carson, Pirie & Scott de Sullivan, une des premières œuvres architecturales vraiment modernes et qui justifie pleinement la division chronologique adoptée par M. Jean Ache, l'éminent spécialiste de l'histoire de la technologie, qui, en ce qui concerne le béton armé, fait se terminer en 1905 la période des théories et des expériences pour faire place à celle des réalisations (cf. notamment, « Techniques et Architecture », janvier 1956, p. 49 sqq).

Le cas d'Auguste Perret est, au demeurant, assez curieux. Suffisamment génial pour indiquer à sa génération l'une des grandes voies dans lesquelles allait s'engager l'architecture contemporaine, il fut lui-même paralysé par un respect excessif du classicisme qui l'empêcha de dépasser ses prémices et compromet singulièrement la valeur de son œuvre. Le Théâtre des Champs-Elysées qui date de 1911-1913 reflète déjà une nette volonté de s'insérer dans la tradition pour retrouver une beauté antique et supposée éternelle dont Perret fut toujours nostalgique et qui se cristallisera plus tard dans des formules stylistiques académisantes comme les fameuses colonnes du Musée des Travaux Publics. Il aimait, nous dit Marcel Zahar (« A. G. », Fréal, Paris, 1959, p. 7), à répéter cette phrase des « Faux Monnayeurs » de Gide : « Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne ». Dans son désir d'éviter cet écueil, il tomba dans un autre excès, celui d'une sorte de néo-classicisme soucieux avant tout de belles proportions, si bien que, dans les œuvres des vingt dernières années en particulier — que ce soit le Mobilier National (1934), le Musée des Travaux Publics (1937) ou la reconstruction du Havre (1945-54) — son grand principe de la sincérité constructive se trouva finalement contredit par l'architecture elle-même.

L'esprit trop traditionaliste des architectes, bien souvent incapables de secouer le poids d'un enseignement exagérément tourné vers le passé, empêcha du reste longtemps la plupart d'entre eux d'adopter la construction en béton armé, et, de fait, ce sont principalement des ingénieurs — et aussi un architecte, mais qui n'avait fréquenté aucune école : Le Corbusier — qui allaient donner à celle-là son véritable essor et l'imposer définitivement. Bien que premier Grand Prix de Rome, Tony Garnier, il est vrai, avait conçu dès 1901 un très remarquable projet de Cité Industrielle (1901-1904) dans lequel il avait non seulement prévu un usage généralisé du béton, mais une application extrêmement neuve pour l'époque des possibilités plastiques du matériau. Malheureusement ce projet resta sur le papier et les œuvres réalisées de Garnier sont loin, malgré d'incontestables qualités, de valoir cette brillante anticipation. Il faut mentionner enfin parmi les premières réalisations d'envergure la célèbre Salle du Centenaire de Breslau érigée en 1912-1913 par l'architecte Max Berg et l'ingénieur Trauer, dont la magnifique coupole en nervures préfigure, par son ampleur et sa légèreté, les Palais des Sports de Nervi. Malgré ces exemples, c'est avant tout à des ingénieurs que, de



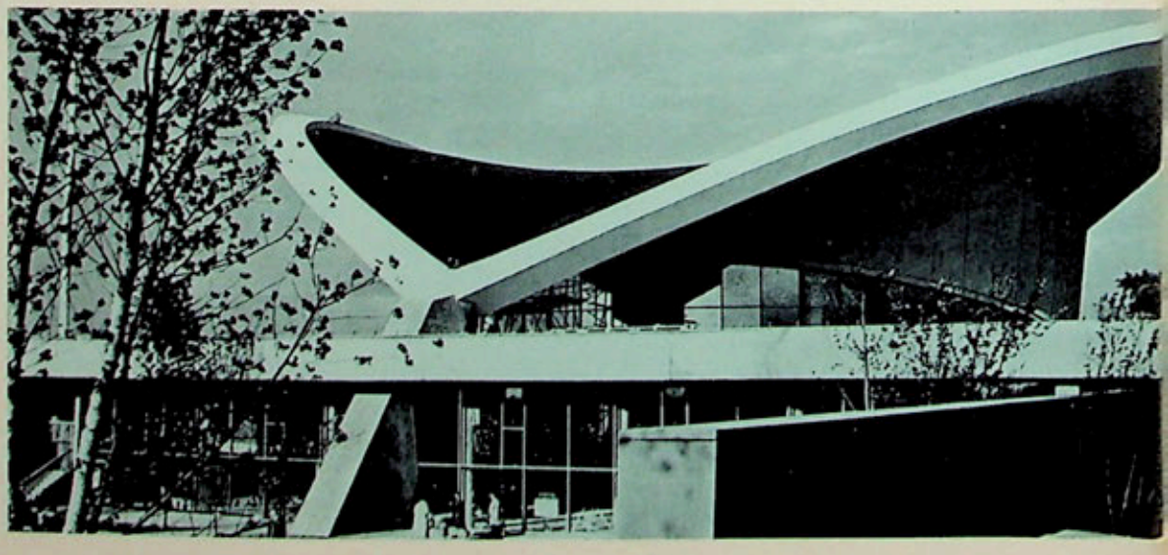
◀ Cette imposante dalle de béton armé de 34 mètres de haut reposant en cantilever sur quatre supports paraboliques sert de clocher à la nouvelle église de St. John's Abbey à Collegeville, Minnesota. Le but de Marcel Breuer était ici de concilier le traditionnel esprit d'austérité de ce monastère bénédictin avec le goût et les critères architecturaux contemporains. Symbole plastique de notre époque, ce clocher sert aussi à réfléchir la lumière à l'intérieur de l'église dont la façade est constituée par un immense vitrail porté par une grille alvéolaire de béton.

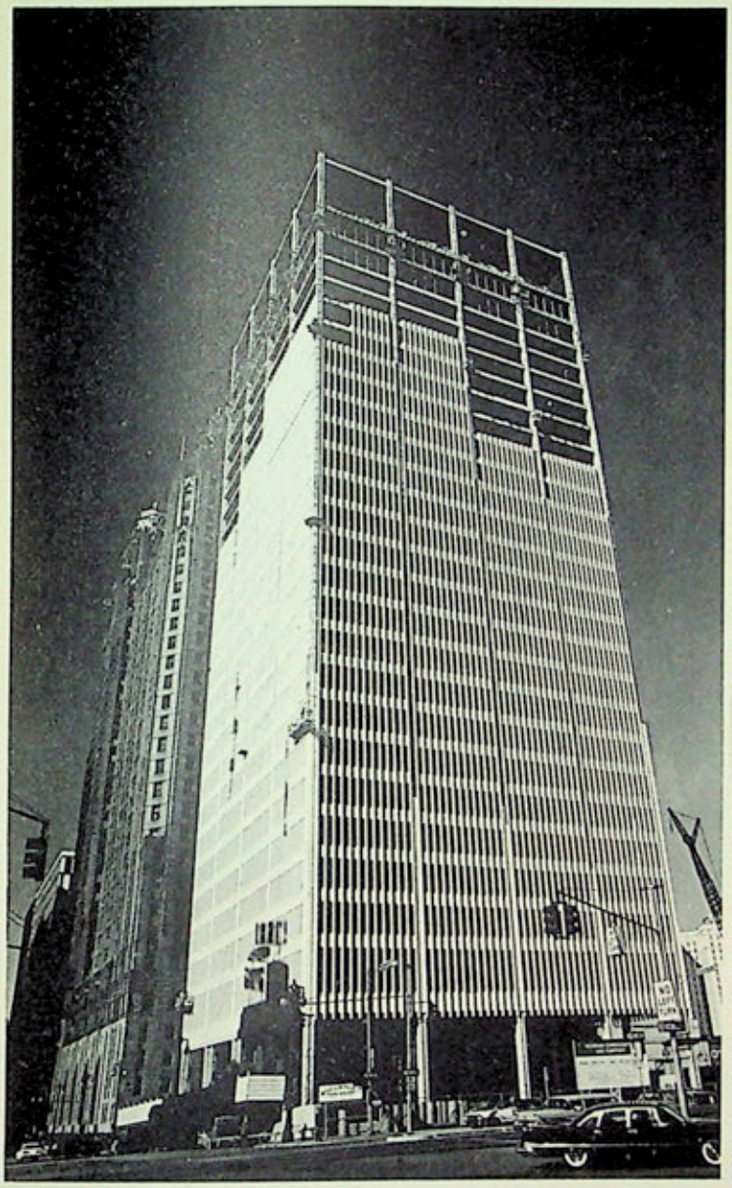
Partisan convaincu du béton armé, ▶ l'Américain Minoru Yamasaki achève un immeuble de trente-deux étages pour une importante société de Detroit. Désireux d'accentuer l'impression de verticalité de ce gratte-ciel de 129 mètres de hauteur, il le revêt d'une « peau » de quartz en aggloméré blanc dont les étroites fenêtres hexagonales cachent les poutres horizontales. L'architecture perd en force ce qu'elle gagne en élégance. Cette conception est diamétralement opposée à celle d'un Le Corbusier ou d'un Villanueva.

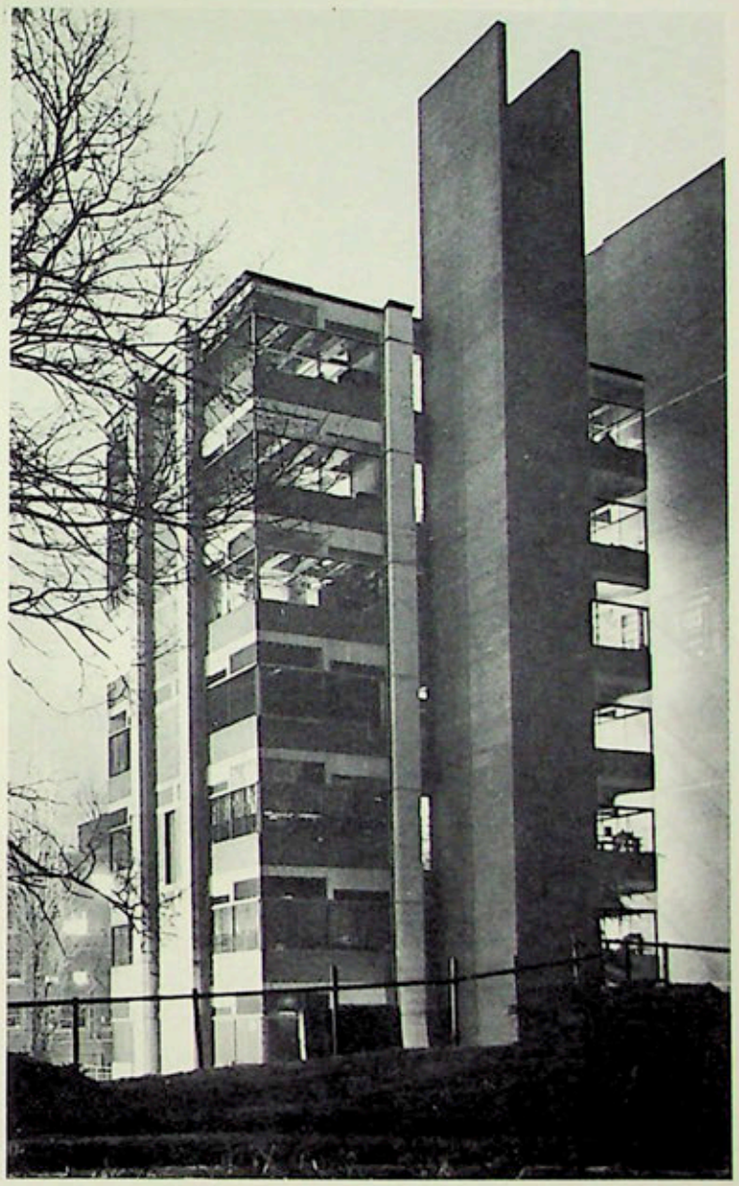
Page ci-contre, à droite

Le grand architecte américain Louis I. Kahn a très peu construit durant sa carrière, mais ses œuvres sont toutes exemplaires. La plus justement célèbre est l'ensemble de laboratoires qu'il a conçu pour le Richards Medical Research Center à l'Université de Pennsylvanie. La structure de béton armé, visible à l'intérieur comme à l'extérieur, forme une solide cage qui circonscrit nettement les espaces internes, divisés en « espaces servants » et « espaces servis ». Les canalisations passent à l'intérieur même des poteaux de béton préfabriqués. Les grands volumes verticaux recouverts de briques correspondent à des tours de ventilation qui permettent de renouveler constamment l'air très rapidement vicié des laboratoires.

Le Hall des Congrès à Berlin, édifié sur les bords de la Spree par l'architecte américain Hugh Stubbins et l'ingénieur Fred Severud pour l'exposition « Interbau » en 1957 est essentiellement formé par un voile mince de béton armé en selle dont les armatures en tension font fonction de câbles porteurs et qui est suspendu à deux arcs paraboliques inclinés agissant comme anneau de compression. Cette solution s'inspire de celle imaginée par Matthew Nowicki, W. H. Deitrick et F. Severud pour les célèbres arènes de Raleigh (1953-1954). ▼





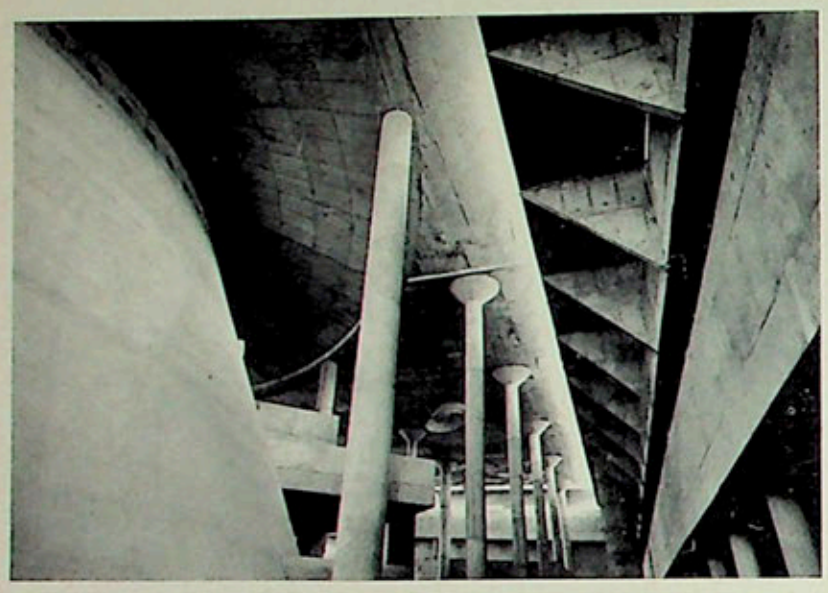


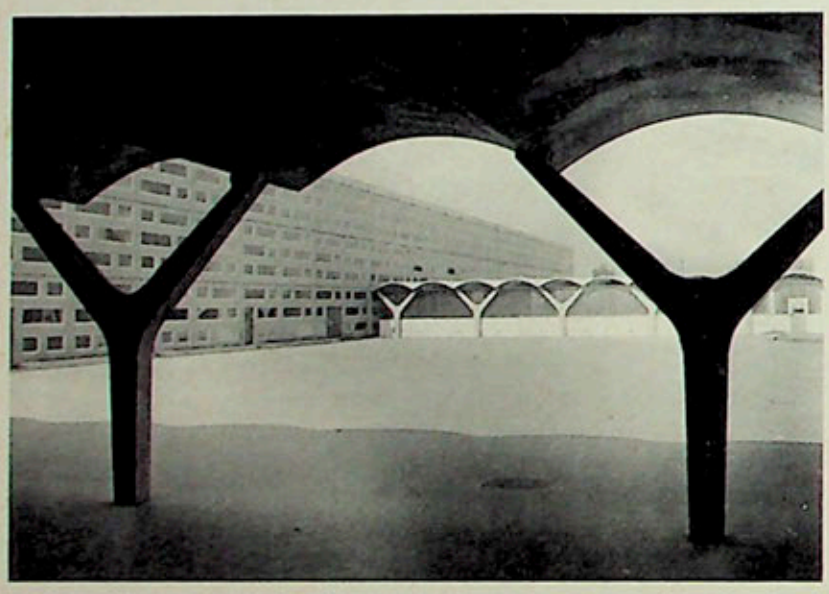
1910 à 1940, l'on devra les plus importantes réalisations dans le domaine du béton armé. Déjà, avant la première guerre mondiale, Simon Boussiron avait construit plusieurs ouvrages d'art fort intéressants, notamment la couverture de la gare de Bercy à Paris dans laquelle il avait employé pour la première fois un système de voûtes paraboliques minces qui devait connaître la fortune que l'on sait. Mais c'est avec les fameux hangars à dirigeables d'Orly que commence vraiment l'ère des grandes réalisations technologiques. Leur auteur, Eugène Freyssinet — un ingénieur français qui devait s'intéresser aussi bien aux techniques du béton que de l'acier et du verre — conçut pour ce programme nouveau un système de couverture formé d'éléments paraboliques minces en V de 100 mètres de développement et de 60 mètres de hauteur. Toutefois, plus que leurs proportions gigantesques, c'est l'expression plastique de ces hangars, injustement décriée par certains, qui retient surtout notre attention. Pour la première fois, en effet, surgit une construction dont la forme, entièrement dictée par des exigences techniques (elle suit la courbe des pressions), présente un aspect plastique non seulement original, mais radicalement différent de celui de n'importe quelle autre construction antérieure. Exempte de toute surcharge, la courbe de la section en particulier reste absolument pure sans qu'aucune sécante vienne en altérer la perfection (voir page 43).

C'est, répétons-le, parce que le principal souci qui les guidait était d'utiliser le matériau de la manière la plus rationnelle possible que les ingénieurs arrivèrent à créer, presque sans le vouloir, un nouveau répertoire de formes architecturales. Cependant, il est évident que le seul calcul mathématique, aussi savant soit-il, ne saurait suffire à garantir la valeur esthétique d'une solution et il faut souligner ici le rôle considérable joué par trois hommes chez qui un sens artistique exceptionnel s'allia à des connaissances techniques elles-mêmes remarquables: le Suisse Robert Maillart, l'Espagnol Eduardo Torroja et l'Italien Pier-Luigi Nervi.

Ancien collaborateur de Hennebique pour l'entreprise duquel il avait travaillé dès 1907 à l'érection d'un sanatorium en béton armé à Davos (avec les architectes Pfleghard et Haefeli), Maillart comprit très tôt qu'il n'y avait aucune raison de continuer à employer le béton comme on le faisait exclusivement alors en entrecroisant piliers et poutres de la même manière que dans les charpentes de bois ou d'acier. Spéculant sur la possibilité d'employer la masse entière dans les calculs statiques, il entreprit d'user de larges dalles dont le poids ne serait plus supporté par des poutres, mais directement par les poteaux. C'est dans cet esprit qu'il réalisa en 1910 pour un entrepôt de Zurich le premier « plancher-champignon » (ainsi surnommé parce que les poteaux s'évasent à leur sommet pour

mieux recevoir la charge). Il devait appliquer un système similaire à la construction des ponts dont il devint probablement le plus grand spécialiste du XX• siècle. Si le premier de ces ponts, construit dès 1899 à Zurich (le Stauffacherbrücke), ne présente guère qu'un intérêt technique, la plupart d'entre eux, à partir de celui de Tavanasa (1905) sont en revanche des chefs-d'œuvre de pureté, d'élégance et d'originalité, l'emploi de dalles verticales extrêmement minces renforçant souvent leur aspect d'incroyable légèreté (voir page 43).



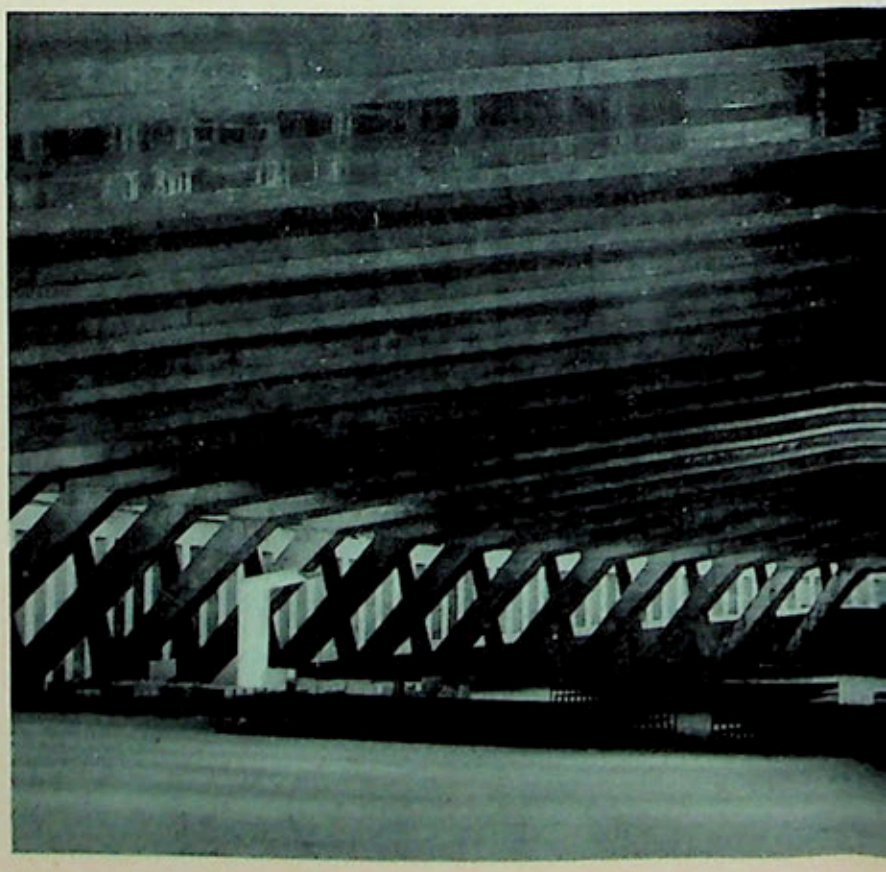


Né en 1872, mort en 1940, Maillart appartenait encore par son âge à la génération des pionniers. Beaucoup plus jeune que lui (il naquit à Madrid en 1900), Eduardo Torroja, tout récemment décédé, fut également un grand créateur de formes nouvelles, mais son champ d'expérience diffère néanmoins quelque peu. C'est à la réalisation de voiles minces, en effet, et à leur système de support qu'il consacra le meilleur de son œuvre. Si la couverture du marché d'Algeciras (1933), épaisse en son centre de moins de dix centimètres, représente pour l'époque une prouesse technique, la structure des tribunes de l'hippodrome de Madrid (1935), par exemple, avec leurs séries d'arcs soutenus par des poteaux d'une apparence presque fragile à force d'être minces, a donné naissance à toute une famille de formes typiquement contemporaines dans lesquelles le constructeur accuse la finesse du support et l'audace du porte-à-faux pour dynamiser l'architecture et donner un caractère d'équilibre aérien aux couvertures (voir page 53).

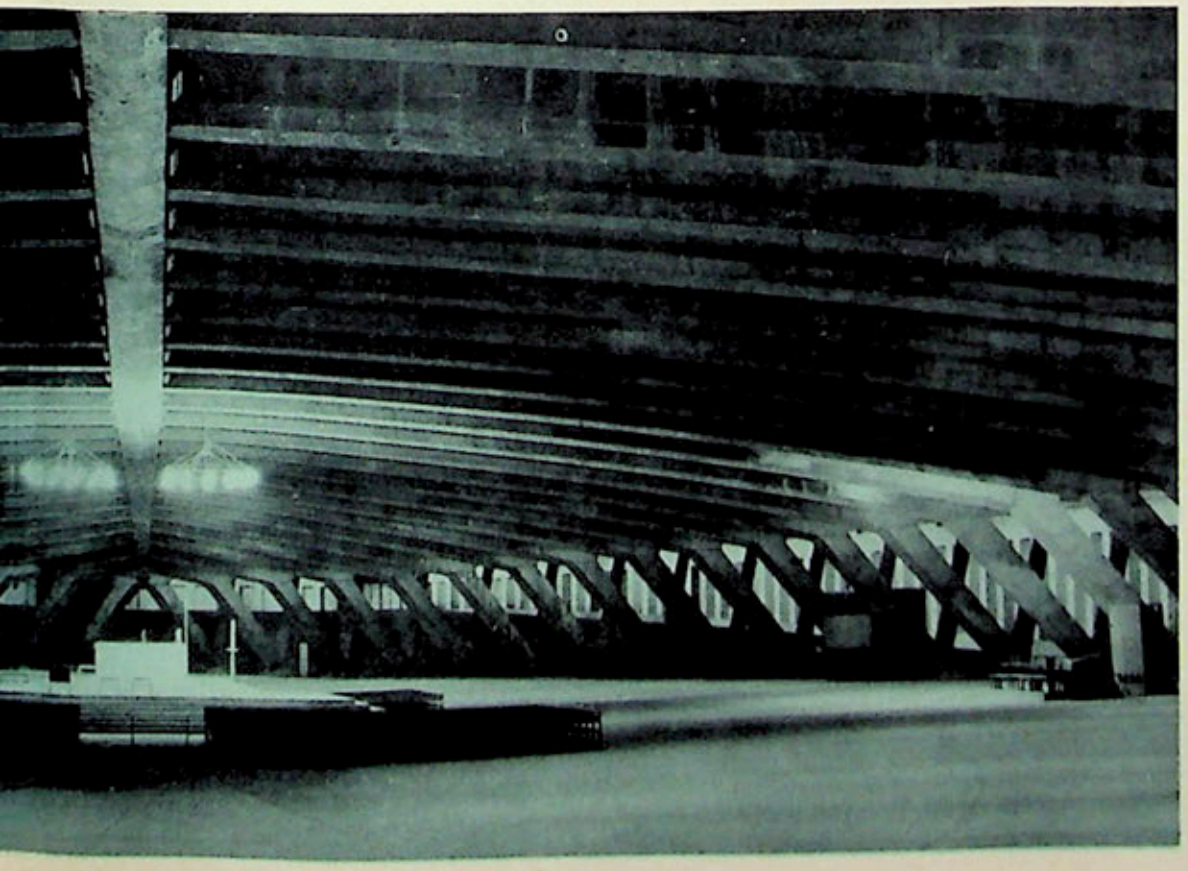
Si la réputation de Torroja est restée pendant longtemps limitée au petit cercle des spécialistes, celle de Nervi, en revanche, a rapidement franchi les frontières de son pays et atteint l'audience d'un vaste public. Dès sa première œuvre d'envergure — le Stade de Florence (1930-32) — celui-ci, il est vrai, s'affirma comme l'un des maîtres du béton et l'un des plus étonnants plasticiens de sa génération (voir « L'Œil, n° 65). Technicien accompli, il ne s'en méfie pas moins des solutions trop purement théoriques et il semble que le secret de son art réside justement dans sa confiance en une intuition constructive qui confère en tout cas à ses réalisations une chaleur expressive inégalable. C'est à la forme elle-même que Nervi confie le travail de résistance et cela explique peut-être aussi l'aspect en quelque sorte « sculptural » de ses constructions. « Du point de vue statique-architectonique — a-t-il écrit — les perspectives les plus prometteuses des structures de béton sont offertes par

◄ Le siège de l'Assemblée est la plus récente et certainement l'une des plus intéressantes constructions réalisées à Chandigarh par Le Corbusier. La grande salle des séances (dont on voit la paroi extérieure à gauche de cette photographie) est formée par un hyperboloïde en coque qui en fait une sorte de gigantesque canon de lumière. Le problème de l'éclairage étant ainsi résolu, la salle a pu être située au centre du bâtiment. Les bureaux prennent tous jour en façade et donnent de l'autre côté sur une sorte de cour intérieure, réservée à la circulation. Grâce à l'emploi de coffrages métalliques spéciaux, le béton présente une surface presque soyeuse.

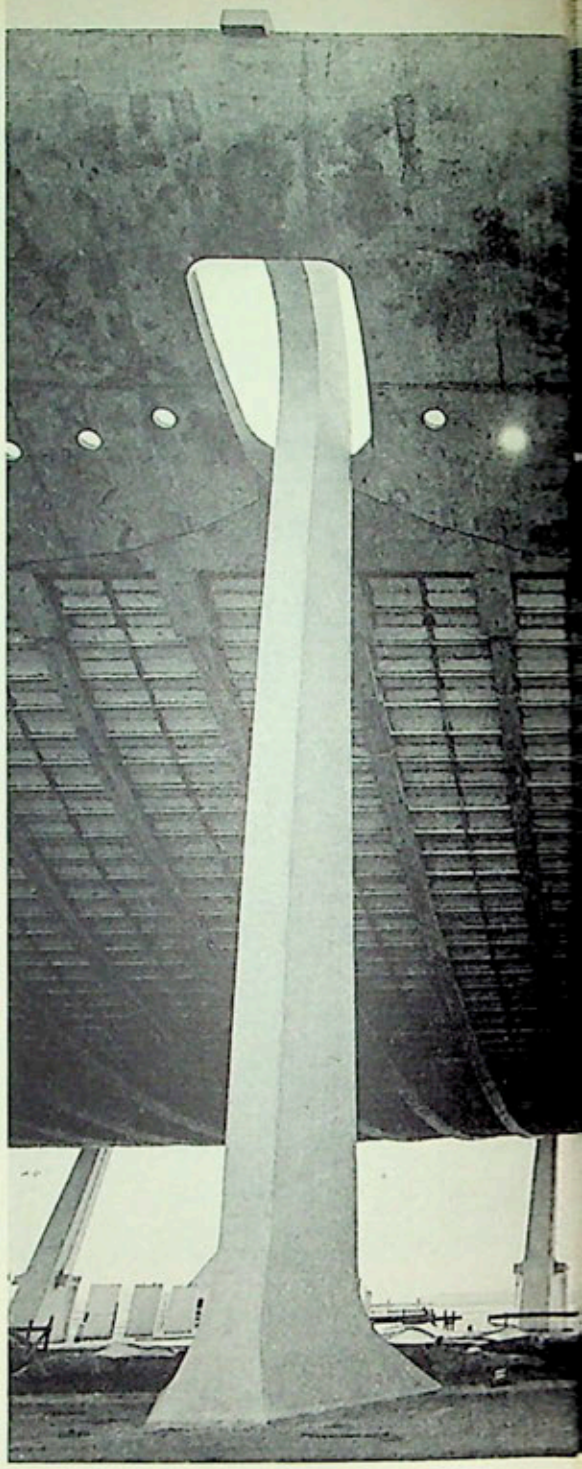
◄ Dû à Emile Aillaud, le groupe scolaire de l'ensemble des « Courtilières » Pantin est une des meilleures réalisations actuelles de ce type. Construit par des procédés de grande préfabrication, il a néanmoins fait l'objet d'études très soignées. Le découpage en bandes horizontales de la façade des salles de classe (bâtiment de gauche) constitue une sorte de brise-soleil économique et crée une agréable animation. Les préaux (au premier plan) et les salles de jeux et réfectoires (à l'arrière-plan) sont formés de voûtains préfabriqués sur le chantier prenant appui sur des poteaux en Y qui contiennent des tuyaux de descente pour l'écoulement des eaux de pluie.



▲ Située presque en face de l'Assemblée, l'énorme unité du Secrétariat de Chandigarh qui abrite tous les ministères de l'Etat du Punjab a permis de réunir huit bâtiments en un. A l'exception d'un volume en saillie qui contient les organes de circulation, la façade est entièrement formée de brise-soleil. Au milieu (notre photographie), Le Corbusier en a rompu la monotonie par une véritable composition plastique.

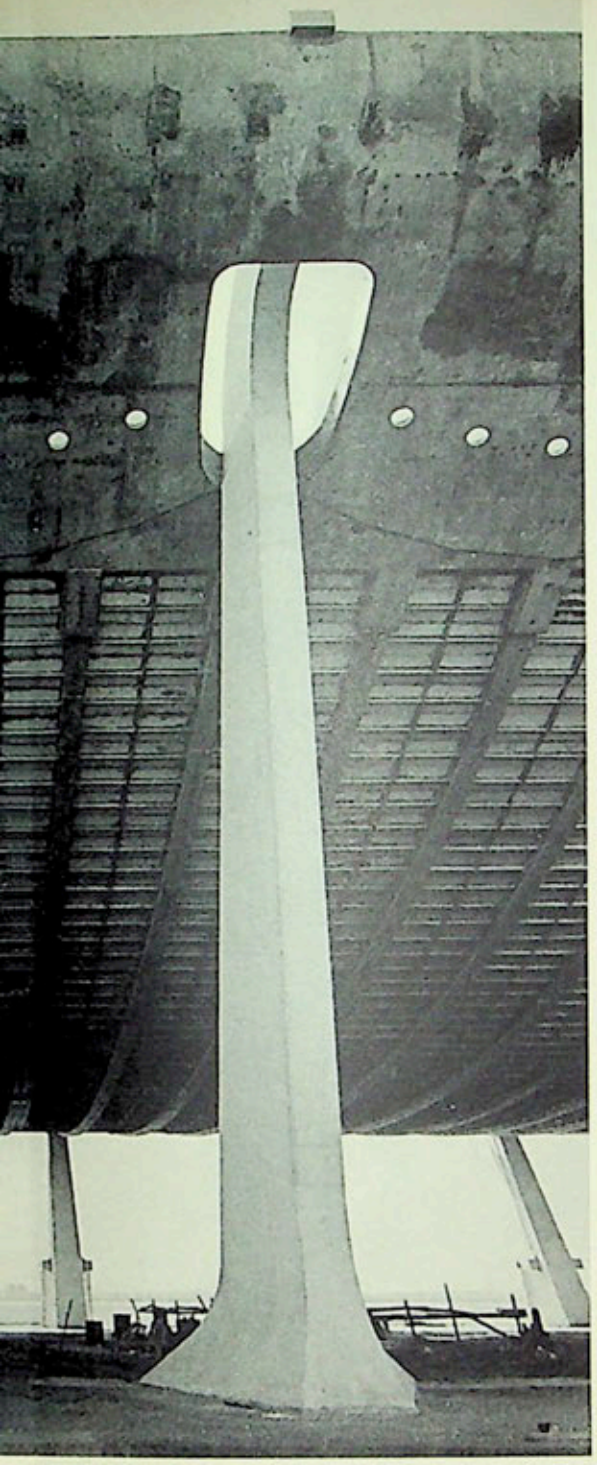


◀ La basilique souterraine de Lourdes (Pierre Vago, architecte en chef; E. Freyssinet, ingénieur-conseil) est une des plus importantes constructions en béton entreprises en France depuis la guerre Cette immense nef en ellipse de 201 mètres de long a pu être exécutée très rapidement. Les piliers de béton précontraint étant tous semblables, il suffisait en effet de déplacer les coffrages perpendiculairement à la grande poutre axiale en réduisant progressivement la portée de l'arc. Six rampes, dont une sortie de secours de 25 mètres de large, assurent un dégagement et un accès faciles.



les systèmes à superficie résistante, soit par ces systèmes dont la capacité statique est la conséquence directe de courbes ou ondulations données à une superficie dont l'épaisseur reste toujours très faible par rapport aux dimensions de l'ensemble ». Les modes de préfabrication adoptés par Nervi renforcent encore, par la légèreté du dessin réticulaire des nervures, l'aspect dynamique de ses structures, y compris les plus imposantes comme les hangars d'aviation d'Orvieto et Orbetello (1939-41) ou les halls d'exposition de Turin (1948-50) (voir pages 44 et 45).

Pour être les plus remarquables, Maillart, Torroja et Nervi ne furent pas, empressons-nous de le dire, les seuls ingénieurs à faire progresser l'usage du béton armé. L'apport constructif d'un Bernard Laffaille, par exemple, créateur des paraboloïdes hyperboliques et inventeur de nombreux procédés de préfabrication, d'Eugène Freyssinet, Aimond, Zeiss-Dywidag, Roberts et Schaefer fut également considérable. Le rôle décisif joué par tous ces constructeurs ne signifie pas, au demeurant, que l'ingénieur puisse se substituer à l'architecte et eux-mêmes du reste n'ont jamais cherché à le faire. L'architecte doit rester en définitive le maître, celui qui établit la synthèse entre les problèmes techniques, matériels et plastiques. Le Corbusier l'avait compris qui, après avoir, comme il le disait lui-même, porté l'ingénieur sur le pavois, écrivait en 1929 : « Ingénieur, c'est analyse et application des calculs ; constructeur, c'est synthèse et création » (« Précisions », Fréal, Paris, 1929, p. 35).



◄ La construction de l'Aéroport International Dulles à Chantilly, Virginia, avance rapidement malgré la mort de Saarinen. La couverture est formée de dalles de béton reposant sur une maille de câbles tendus entre les deux poutres longitudinales. Ces poutres, constituées par des voiles minces de béton, sont elles-mêmes supportées par des poteaux de béton en forme de crochets à leur partie supérieure et inclinés vers l'extérieur pour contrebalancer la tension des câbles.

Page ci-contre, en haut à gauche

Nous avons déjà présenté ici le projet conçu par Eero Saarinen pour les deux nouveaux collèges Samuel F. B. Morse et Ezra Stiles à Yale University (voir « L'Œil », N° 83). Cette récente vue de chantier permet de mieux apprécier l'aspect du matériau imaginé par l'architecte pour s'harmoniser avec les bâtiments des alentours de style ancien. Des éclats de pierre sont déposés à l'intérieur des moules avant le coulage du béton. Après le retrait des coffrages, la face extérieure du mortier est décapée par un violent lavage et laisse apparaître la pierre.

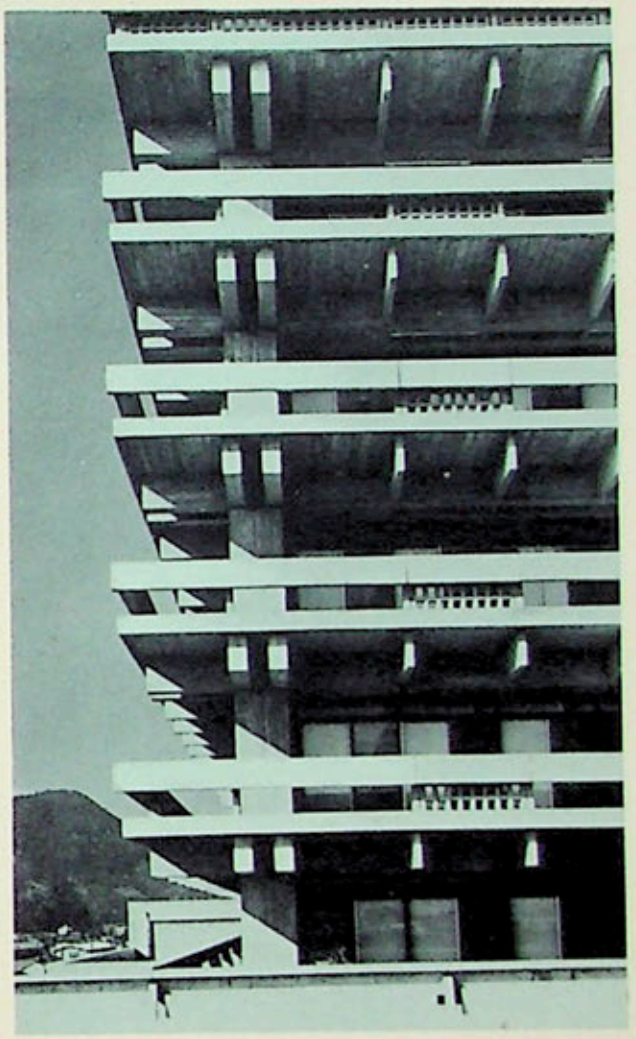
Page ci-contre, en bas

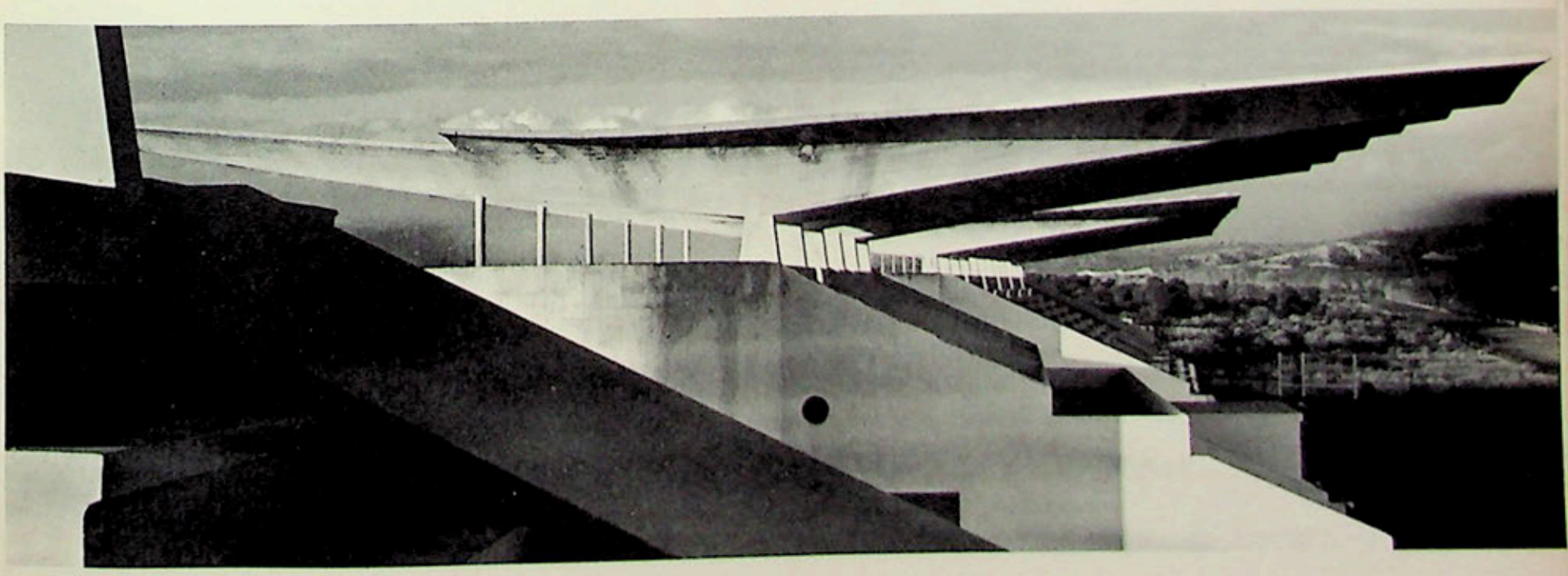
Cette curieuse chapelle, la capilla de Las Lomas à Cuernavaca (Mexique), montre tout l'effet plastique qu'un créateur de talent peut tirer d'une solution constructive simple. Oeuvre du grand ingénieur Félix Candela (Guillermo Rosell et Manuel La Rosa, architectes), elle est constituée par un paraboloïde hyperbolique équilatéral en voile mince de béton, ouvert aux deux extrémités.

Dans ce bâtiment administratif de la Préfecture de Kagawa (1955-58), Kenzo Tange évoque les charpentes de bois des anciens temples en entrecroisant des poteaux et des poutres de béton. Cet édifice est unanimement considéré comme une des œuvres les plus représentatives de la nouvelle architecture japonaise. ►

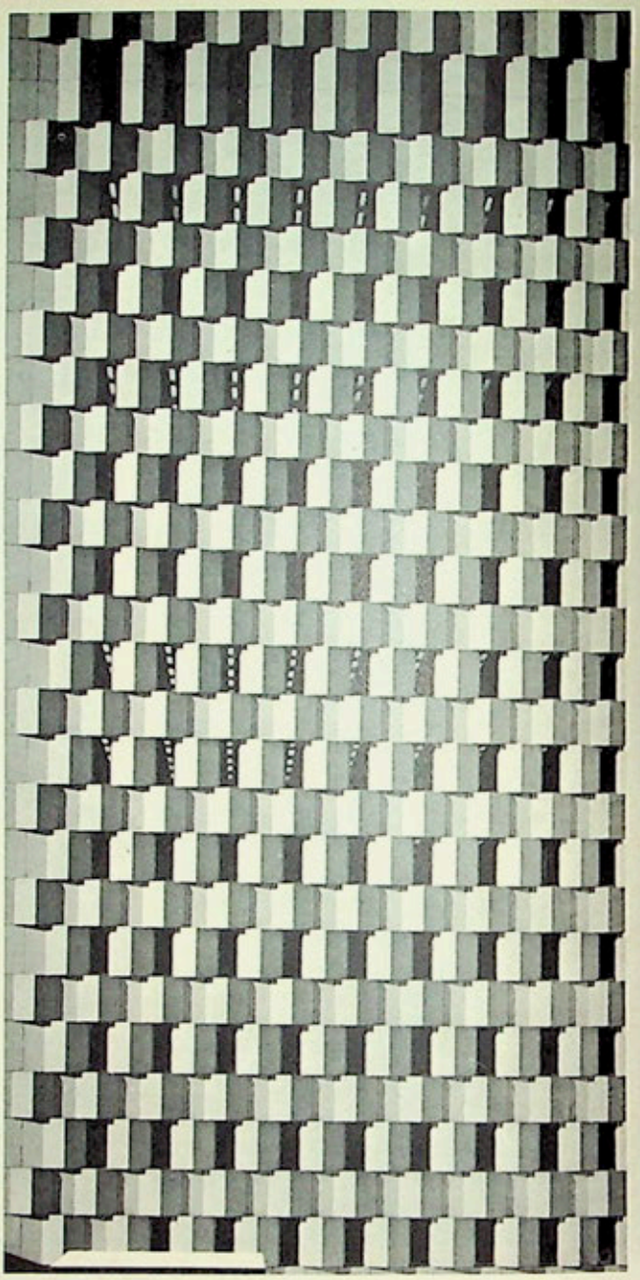
La couverture des tribunes de l'hippodrome de Madrid (1935), illustre bien l'art du grand plasticien espagnol Eduardo Torroja qui affirma toujours que la science constructive ne suffisait pas et que, pour créer de nouvelles formes, il fallait l'étincelle de l'imagination.

▼

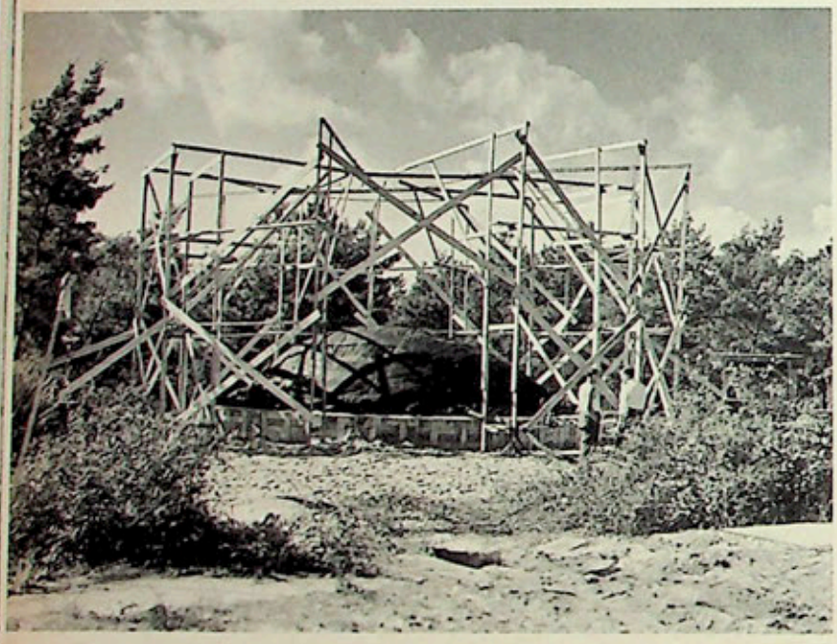




Les architectes Harrison et Abramovitz ont employé pour la ► première fois un mur-rideau en éléments de béton préfabriqués pour la construction du Wachovia Bank Building à Charlotte, N. C. (1957-58). Ces éléments prismatiques, beaucoup moins lourds que la pierre, ont permis de réaliser une décoration extérieure originale et d'économiser sur la puissance de l'installation d'air conditionné, grâce à l'introduction dans le béton de fragments de mica qui renvoient le soleil. Cette façade est très représentative de l'évolution actuelle de l'architecture américaine de grande série qui tente de concilier les derniers progrès techniques et la production de masse avec un renouveau esthétique, malheureusement trop souvent superficiel.



En se basant sur une méthode de construction inventée par l'architecte Wallace Neff vers 1940, l'architecte américain Eliot Noyes a réalisé deux curieuses maisons, dites « bubble houses », à Hobe Sound en Floride (1954). Pour cela, on gonfle un ballon en néoprène et nylon, maintenu à sa base par une fondation circulaire en béton et entouré dans sa partie basse par une maille renforcée. Puis, du haut d'un échafaudage, on coule un mélange de sable et de ciment appelé « Gunite » dont on recouvre le ballon. 24 heures après, on dégonfle et on enlève ce dernier. Le voile est alors enveloppé d'une couche de « Fibre-glas » isolante. La maille est de nouveau appliquée sur cette surface et un second voile, semblable au premier, coulé dessus, le premier servant de moule. Le plan intérieur reste libre et peut être aménagé en habitation privée, école, etc. ▼



Le Corbusier fut d'ailleurs pratiquement le seul architecte de l'entre-deux guerres à réaliser de manière éclatante cette synthèse de la technique et de la création, du moins en ce qui concerne la construction en béton armé. Les ingénieurs, aussi pénétrés soient-ils de notions d'architecture, cherchent avant tout à imaginer de bons organismes structuraux et mettent pour cela à contribution toutes les ressources de leurs connaissances technologiques. Le Corbusier adopta la méthode en quelque sorte inverse. C'est en partant de considérations purement humaines et pour arriver à satisfaire des impératifs humains qu'il se servit de techniques nouvelles; parce que celles-ci lui permettaient de loger l'homme dans de meilleures conditions d'espace, d'ensoleillement, d'hygiène, de contact avec la nature. La fonction portante des murs traditionnels ne permettait d'éclairer les volumes intérieurs que par des fenêtres toujours plus ou moins étroites. Le béton, en rendant possibles des ossatures porteuses internes de faible épaisseur, conduisait à supprimer entièrement les murs et à les remplacer par des pans de verre, mais il permettait aussi de dégager presque intégralement le sol en montant les immeubles sur pilotis, de réaliser d'importants gains de terrains non bâtis (convertibles en espaces verts) en construisant en hauteur, de dresser des plans très libres grâce à l'emploi de cloisons légères, de convertir les toits en jardins, d'effectuer enfin d'appréciables économies sur le coût des matériaux et de la main-d'œuvre.

(Suite en page 96.)

▲ La couverture de ce restaurant — le restaurant de Los Manantiales (1958), construit par Félix Candela (avec Joaquin et Fernando Alvarez Ordoñez, architectes) dans le cadre enchanteur des jardins aquatiques de Xochimilco — est constituée par huit paraboloïdes hyperboliques. Le voile, épais de 4 cm., repose sur huit points d'appui situés chacun à 16 m. du centre. Les baies sont entièrement vitrées et le revêtement en granit du sol se prolonge sur la terrasse pour mieux faire communiquer l'intérieur et l'extérieur. Par sa légèreté aérienne et la souplesse cursive de son dessin, ce pavillon est un des plus jolis exemples des possibilités de combinaison offertes par les voiles à double courbure.

► Ce signal de 10 m. 50 de haut, situé à Cuernavaca et dû également à Félix Candela, illustre parfaitement les qualités plastiques du béton et montre qu'il est possible d'obtenir, par un simple découpage, une infinité de formes nouvelles. Malgré son aspect original, il est simplement formé de trois paraboloïdes hyperboliques dont les prolongements sont traités en éventail. Le bâtiment circulaire que l'on voit à l'arrière-plan est un petit marché couvert dont la couverture plissée, inscrite dans un polygone régulier, repose sur un anneau périphérique porté par des béquilles en V.

LE PLAN DE LA VILLE, CITE, VNIVERSITE ET FAVXBOVRGS DE PARIS A
ET SINGVLARITEZ
LA RIVIERE DE SEI

QUEL PARIS ?

Pierre Randet Entré au Ministère de la Construction dès sa création, en 1945, avec Raoul Dautry. Chargé successivement du Service des Plans d'Urbanisme et du Service de l'Aménagement National. Directeur de l'Aménagement du Territoire depuis 1958. A ces titres a présidé et préside à l'établissement de tous les plans de reconstruction.

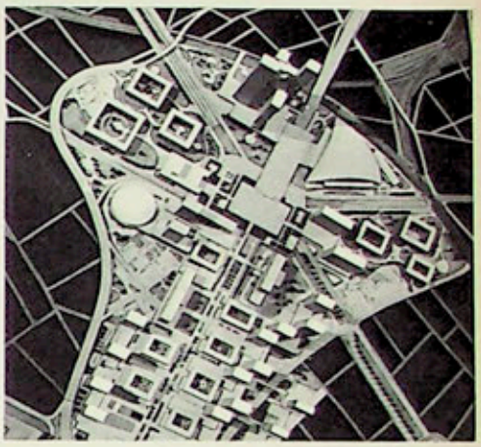
Jean Millier Ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées. Directeur de la Section Etudes et Programmes au District de la Région de Paris. A ce titre travaille avec M. Paul Delouvrier, délégué général, à la rénovation et à la restructuration de l'agglomération parisienne.

Henry Bernard Grand Prix de Rome (1938). Architecte en chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux, membre du Conseil d'Architecture et d'Urbanisme au Ministère de la Construction, architecte-conseil au Ministère de la Santé. A réalisé l'Université de Caen, achève actuellement la Maison de la Radio à Paris (voir *L'Œil*, nº 75) et travaille au futur Hôpital Universitaire de Caen.

Jean Dubuisson Grand Prix de Rome (1945). Architecte en chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux, membre du Conseil d'Architecture et d'Urbanisme au Ministère de la Construction. Président du Cercle d'Etudes Architecturales. A notamment réalisé le Shape-Village à Saint-Germain-en-Laye, des H.L.M. à Commercy, Roubaix et Tourcoing, des immeubles à Paris, etc. Travaille actuellement au Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris (voir *L'Œil*, nº 75), à des ensembles dans l'Est de la France et à la rénovation d'îlots dans plusieurs grandes villes.

André Wogenscky Elève, puis collaborateur de Le Corbusier avec qui il réalisa les Unités d'habitation de Marseille, Rézé-lès-Nantes, Berlin et Briey (voir *L'Œil*, nºs 31 et 75). Membre fondateur de l'A.S.C.O.R.A.L. Auteur de nombreux projets ou prototypes comme le Théâtre torique ou la Maison extensible « Mex » (exposée au Salon des Arts Ménagers en 1961). Travaille actuellement à la réalisation du Centre Hospitalier Universitaire de l'Hôpital Saint-Antoine et à un ensemble de 480 logements à Thionville. Projette un théâtre pour le Centre Culturel d'Angers.

Guy Lagneau (de l'Atelier d'Architecture Guy Lagneau, Michel Weill, Jean Dimitrijevic) est le fondateur de la Société pour l'Etude technique d'Aménagements planifiés (S.E.T.A.P.). Il participe depuis de nombreuses années à des opérations importantes en Afrique Noire (ainsi dernièrement la Cité du Cansado à Port-Etienne pour la Société Miferma). Il est en outre urbaniste de la capitale de la Côte d'Ivoire. Parmi ses réalisations récentes en France, citons notamment: le groupe d'habitations « Les Buffets » dans la région parisienne (1960), le Musée-Maison de la Culture au Havre (voir *L'Œil* nº 79-80) et le Centre d'Etudes nucléaires de Cadarache.



▲

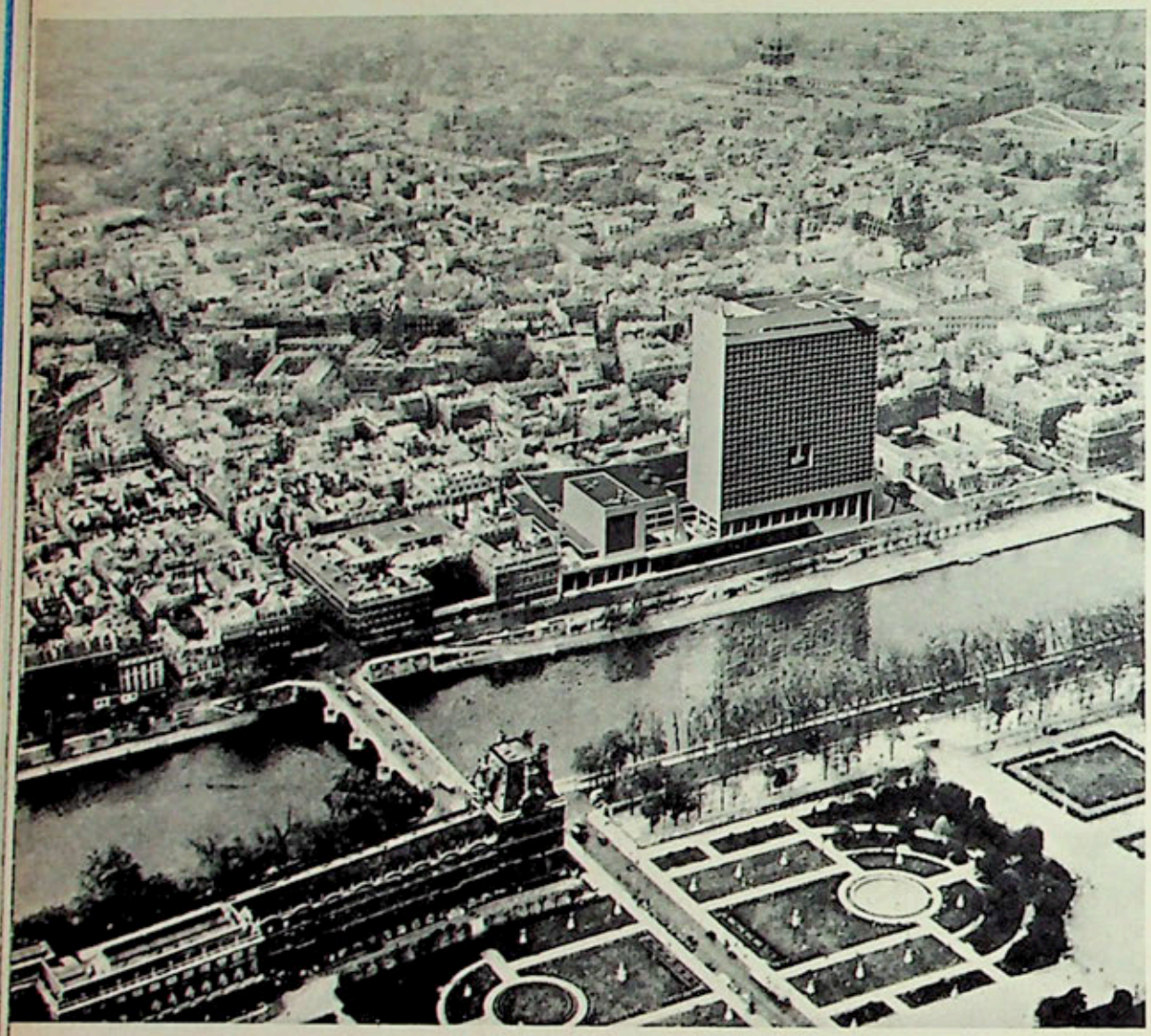
En haut : Maquette du projet d'aménagement du secteur de la Défense (P. Herbé, architecte conseil ; R. Auzelle, urbaniste-conseil ; R. Camelot, J. de Mailly, B. Zehrfuss, architectes chefs de groupe). En dessous : Vue aérienne du même quartier avant la construction du C.N.I.T. La comparaison de ces deux documents permet de se rendre compte de l'importance de ce projet, mais montre aussi que l'on s'est contenté dans l'ensemble du tracé existant qui, comme le dit Guy Lagneau dans ce débat, « transpercera » ce secteur de vie intense.

Page ci-contre

Ce plan de Paris dressé par Mathieu Mérian date de 1615, mais il ne diffère sensiblement pas de ceux, plus anciens, de Du Cerceau ou de Truschet et Hoyau. En fait, le tracé du Paris historique, celui limité par l'enceinte de Philippe-Auguste (c'est-à-dire approximativement par les actuels grands boulevards et, au Sud, par les confins du quartier latin) n'a pratiquement pas changé depuis les Capétiens. Des monuments ont été détruits, d'autres reconstruits, mais les grandes voies de circulation restent les mêmes.

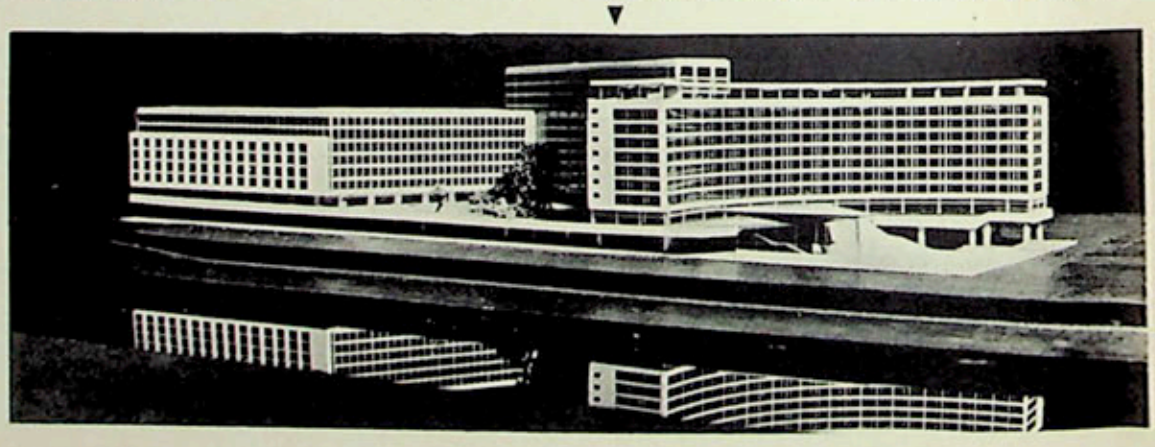
PIERRE RANDET, JEAN MILLIER, HENRY BERNARD, JEAN DUBUISSON, GUY LAGNEAU ET ANDRÉ WOGENSCKY ONT ÉTÉ INTERROGÉS PAR GUY HABASQUE SUR LA VALEUR DES MESURES PRISES ET DES SOLUTIONS PROPOSÉES POUR ADAPTER PARIS AUX BESOINS D'AUJOURD'HUI ET DE DEMAIN

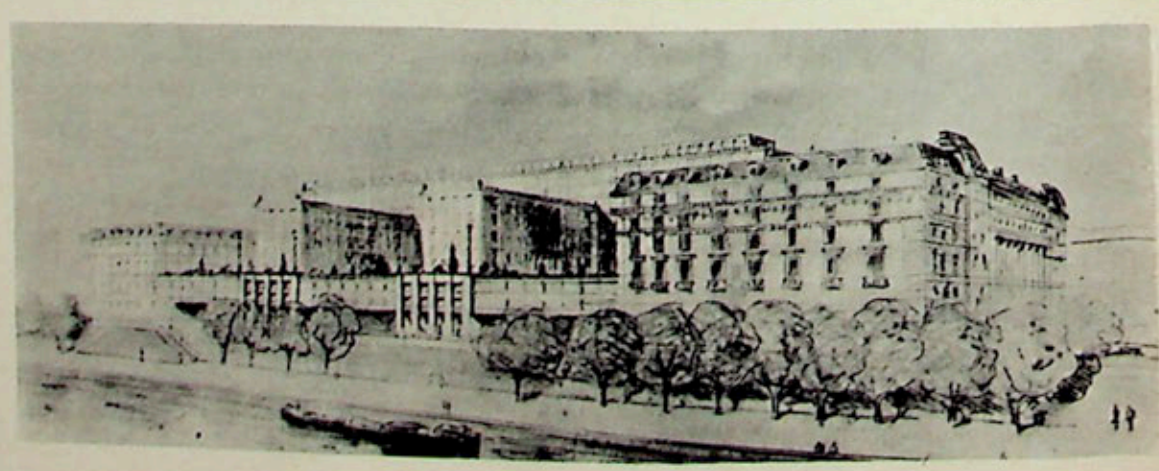
Habasque / *L'urbanisme parisien a suscité, vous le savez, de nombreuses propositions, mais puisque les projets officiels sont ceux qui — quoi qu'on en ait — ont le plus de chances d'être appliqués, je pense qu'il est logique de les examiner avant les autres. Toutefois, pour situer le problème, je me permettrai de faire deux remarques préliminaires. La première — c'est un lieu commun, mais il ne faut pas se lasser de le répéter — c'est que les Parisiens mènent actuellement la vie d'hommes du XXe siècle dans une ville adaptée aux besoins d'hommes du XIXe siècle. La seconde, qui est une conséquence de la précédente, c'est qu'entre temps la plupart des impératifs qui guident (en principe du moins) l'action des urbanistes ont totalement changé. Nous n'avons plus aujourd'hui, par exemple, à nous soucier d'impératifs militaires (ceinture de fortifications) ou policiers (grandes percées facilement balayables par des canons) — et la remarque n'est pas aussi naïve qu'elle en a l'air quand on connaît l'importance des facteurs défensifs dans l'histoire de l'urbanisme et les séquelles psychologiques qu'ils ont laissées dans certains esprits. Nous devons, en revanche, tenir compte d'autres impératifs, plus rigoureux encore et qui compliquent infiniment la tâche : les impératifs de la circulation qui découlent de la formidable révolution machiniste de la fin du siècle dernier et dont les effets se font de plus en plus profondément sentir depuis quarante ans. Il s'est produit alors une véritable mutation. De piéton, le citadin est devenu usager de moyens de locomotion de plus en plus rapides. Il en est résulté un changement total de rythme qui fait que les problèmes urbanistiques doivent être entièrement reconsidérés en fonction de cette donnée nouvelle. La révolution à accomplir dépasse de loin le simple changement de décor urbain de jadis. Pour prendre une image, on pourrait dire en effet que, jusqu'à la fin du XIXe siècle, les villes changeaient de décor comme un homme change de costume. Le costume est plus ou moins bien taillé, mais le corps qu'il doit vêtir reste le même. Cette fois, au contraire, la mutation dont je parlais affecte le corps même de la ville. Il ne s'agit donc plus de rallonger un vêtement trop court ou de*



Cette maquette de la cité d'affaires, ► extraite du film « Bâtir », faisait partie du « Plan Voisin » de Le Corbusier et P. Jeanneret et fut présentée au pavillon de « L'Esprit Nouveau » lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925 à Paris. Elle supposait, comme on le voit, la remodélation totale du quartier des Halles. L'implantation et l'aspect des tours résultent d'une conception plastique que Le Corbusier a, depuis lors, considérablement assouplie, mais on aimerait savoir que les projets officiels présenteront les mêmes qualités urbanistiques.

◄ Se présentant avant tout comme une opération financière et non comme une opération d'urbanisme dépendant d'un plan d'ensemble rationnellement étudié, la reconstruction de la Gare d'Orsay est le type même du programme défectueux dont les conséquences risquent d'aggraver encore le problème de la circulation et d'hypothéquer l'application éventuelle d'un véritable urbanisme parisien. Du point de vue plastique, le projet de Le Corbusier (ci-contre à gauche) est le seul satisfaisant. Si ceux de bons architectes comme Lopez, Holley et Galea ou Gillet et Coulon sont déjà décevants, que dire des autres projets retenus qui vont de la préciosité affectée de celui d'Aublet, Anger et Puccinelli à la navrante banalité de celui de P. Dufau (ci-dessous), sans même parler de l'incroyable « projet de concours 1900» de Le Maresquier (en bas de la page). ▼





remettre à la mode un vêtement désuet, mais de repenser tous les problèmes urbains en fonction non seulement des données actuelles, mais aussi des données prévisibles de demain et d'après-demain.

Ceci dit, je vous propose donc d'en venir aux projets officiels tels qu'ils ont été exposés notamment dans le Plan d'Urbanisme Directeur de Paris, publié en 1960 par la Préfecture de la Seine, et dans le Plan d'Aménagement et d'Organisation Générale de la Région Parisienne, le P.A.D.O.G., que vous connaissez bien et dont nous suivrons plus particulièrement le plan, étant donné qu'il est beaucoup plus important et moins limité que le premier. Et tout d'abord, j'aimerais savoir ce que vous pensez de la rénovation des centres urbains existants et spécialement de la rénovation des quartiers anciens possédant, comme le Marais ou le quartier Saint-Séverin, de nombreux monuments historiques mêlés à des taudis. Faut-il y adopter un style de compromis comme pour la future Cité des Arts ou opposer à ces monuments des constructions résolument modernes comme le préconisait Le Corbusier il y a déjà longtemps?

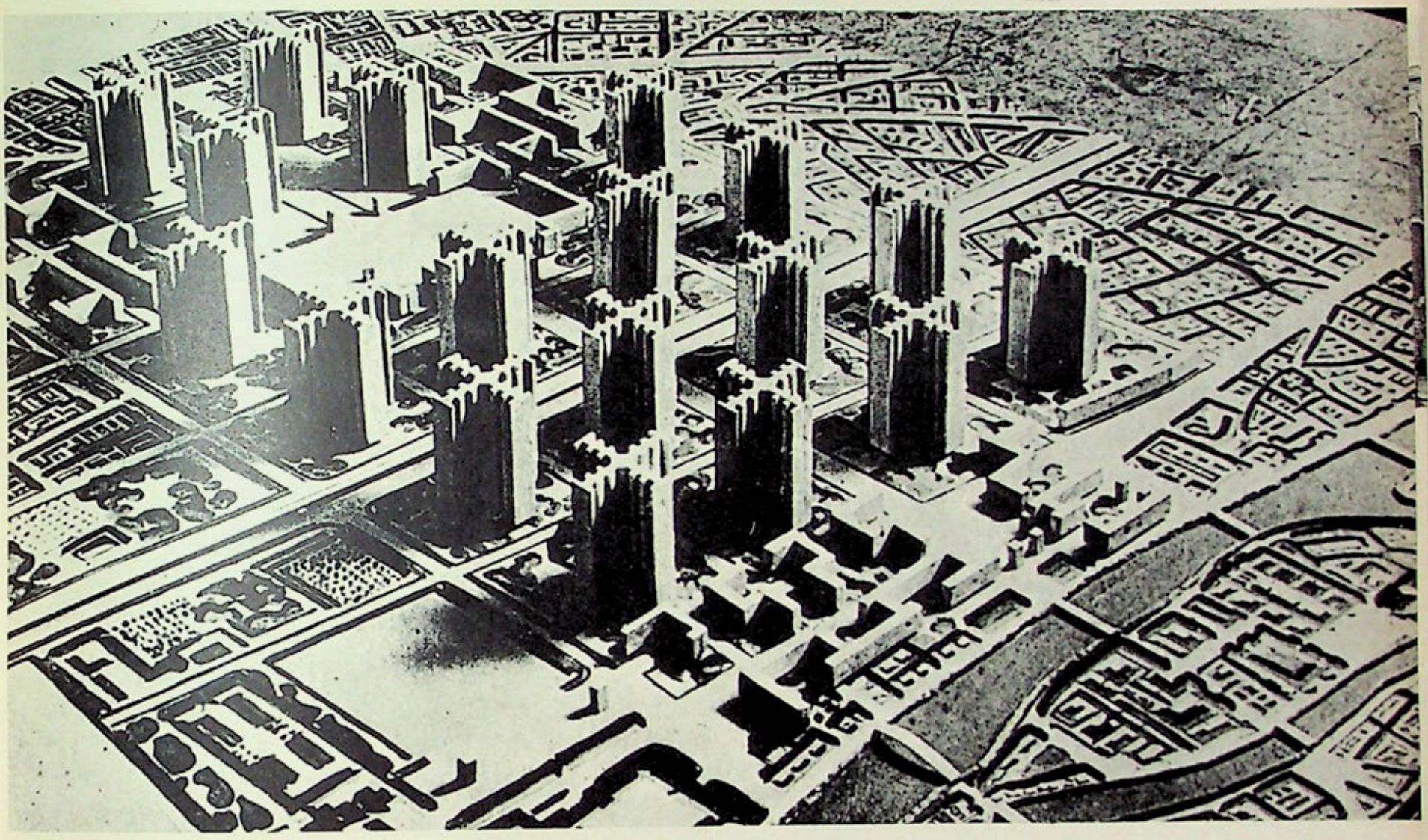
Dubuisson / Le problème est évidemment très difficile. La solution que nous voudrions voir adopter est sans aucun doute celle de l'architecture contemporaine. Il est aberrant de faire une architecture qui ne soit pas résolument contemporaine. Trop souvent, malheureusement, en ce qui concerne ces rénovations d'îlots, les problèmes sont mal posés et finalement on aboutit, non seulement pour l'architecture, mais pour le programme lui-même, à un compromis qui ne satisfait personne. Le cas du Marais est un exemple typique. Ce n'est ni de l'architecture contemporaine, ni de la bonne architecture ancienne. C'est vraiment la plus mauvaise solution parce que, au fond, il vaudrait mieux être carrément en opposition avec les bâtiments anciens, même pour les volumes et les matériaux.

Habasque / *D'ailleurs est-il tellement choquant d'opposer les styles? Regardez la Piazzetta à Venise; on y trouve côte à côte le volume massif du Palais des Doges qui date des XIVe et XVe siècles et la tour élancée du campanile, la très classique façade de la Libreria Vecchia du XVIe siècle et San Marco qui est de style byzantin, les Procuraties du XVIe et du XVIIe, etc. Et pourtant c'est peut-être la plus belle place du monde.*

Wogenscky / Je crois que dans tous les domaines le compromis est toujours la plus mauvaise solution.

Randet / Pour ma part, je ne serais pas opposé, dans certains cas-limites, à la reconstruction intégrale d'immeubles anciens à l'exemple de ce que les Polonais ont fait à Varsovie et à condition, bien entendu, que les bâtiments offrent un intérêt marqué et qu'on ait les moyens de les reconstituer avec la plus rigoureuse fidélité. Je trouve au contraire déplorable une architecture qui veut faire des concessions à l'« ancien » pour s'accorder au cadre et qui n'est que menteuse. Le véritable artiste doit être capable d'insérer l'œuvre la plus moderne, quant à la structure et aux matériaux, dans un cadre ancien: c'est affaire de sensibilité et de talent.

Habasque / *Si l'opposition paraît trop choquante, on peut d'ailleurs isoler tels monuments dans des espaces verts. Une unité d'habitation de Le Corbusier à quelques mètres de Saint-Séverin risque de choquer mais, étant donné la place gagnée par ce genre d'habitations, le terrain libéré, non bâti et planté d'arbres, serait suffisant pour préserver l'atmosphère médiévale du lieu.*



Randet / J'aime les arbres, bien sûr; mais ils ne doivent pas servir d'alibi à une mauvaise architecture.

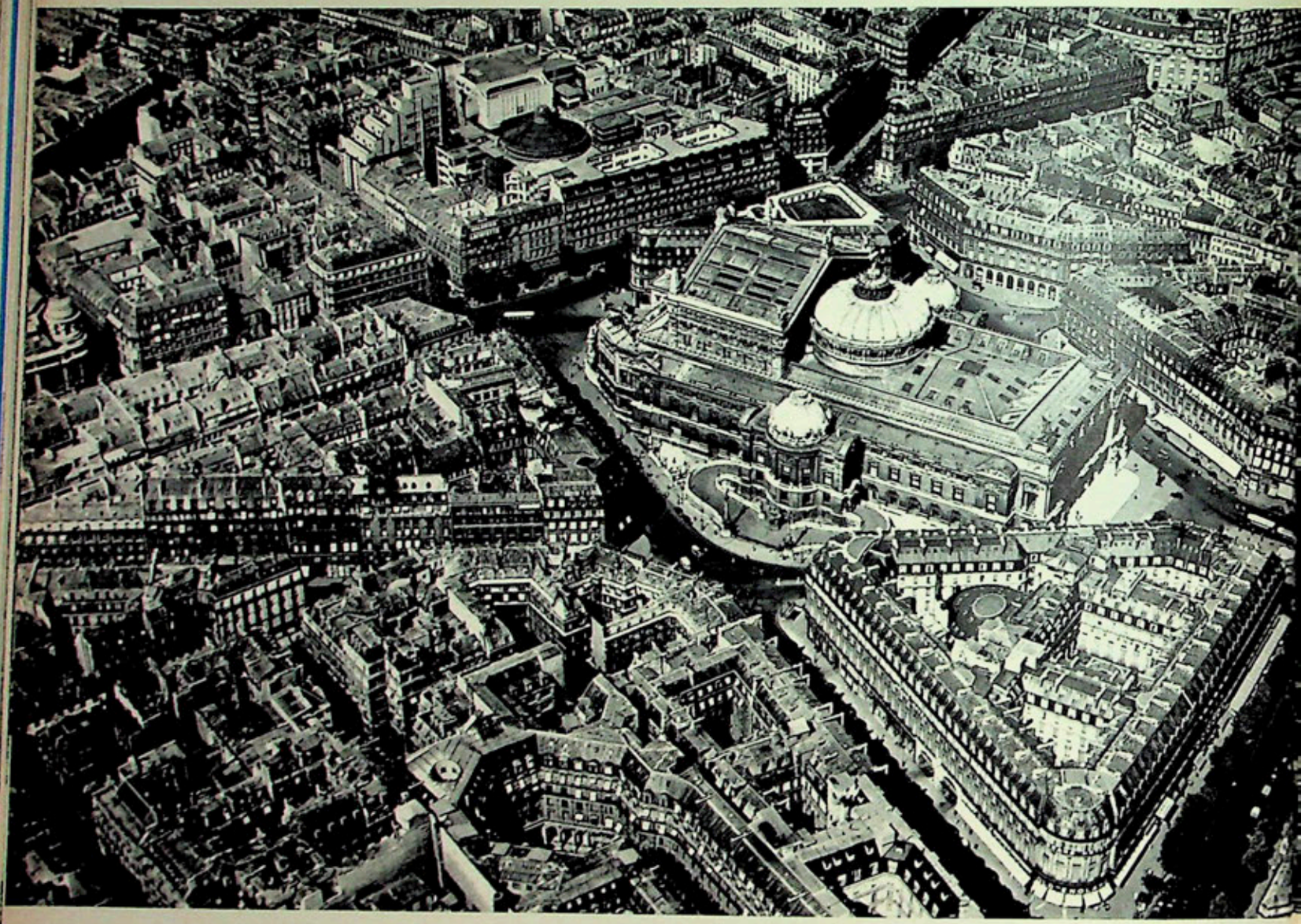
Wogenscky / A mon avis, le style est un résultat, une conséquence de caractère plus sociologique qu'esthétique. C'est l'expression d'une société et cela ne peut dès lors se juger qu'avec du recul. C'est donc quelque chose dont un bon architecte ne doit absolument pas s'occuper. Son seul objectif doit être de faire de la bonne architecture. Celle-ci, à travers sa conscience personnelle, deviendra le reflet de la société dont il n'est qu'un petit rouage et l'architecte — à condition bien sûr qu'il ait cette sensibilité que réclamait M. Randet — fera alors, tout aussi facilement que les architectes de la place de Venise dont on parlait, quelque chose qui pourrait avoir une unité considérable et qui, avec un certain recul, marquera tout de même que l'œuvre de 1962 relève d'un certain style.

Habasque / *C'est parfaitement exact. D'ailleurs les bons architectes du passé n'ont*

jamais cherché à continuer le style précédent. A ce compte les partisans du compromis devraient être choqués par la juxtaposition, fréquente, d'un édifice roman et d'un édifice gothique. Les siècles ayant passé, cela leur semble tout à fait normal.

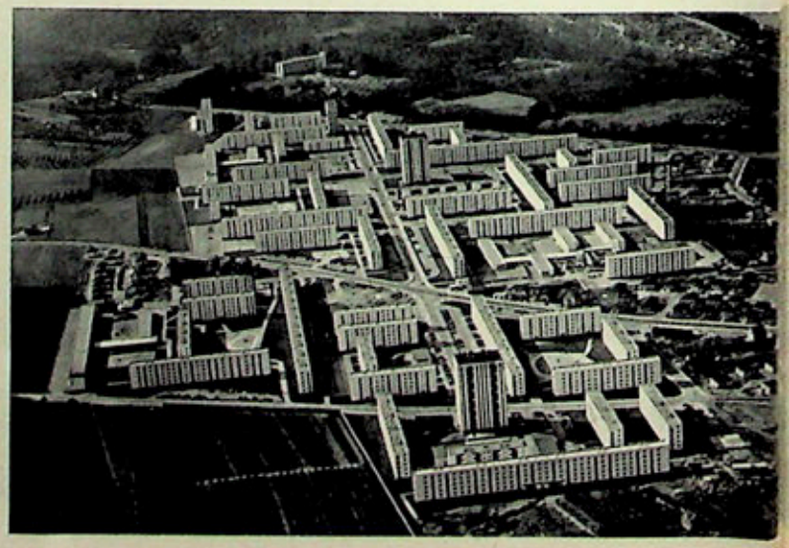
Wogensky / Oui, et les exemples sont nombreux. C'est une question d'unité, d'harmonie, d'échelle, de grandeur, d'espace, de dynamisme aussi. Ce qui compte, c'est l'action qu'exerce l'architecture sur un spectateur, ce n'est pas le point de vue analytique et statique auquel se placent ces messieurs des commissions historiques qui ne songent qu'à répertorier les styles.

Habasque / *Il y a actuellement un cas typique, celui de la Gare d'Orsay. Le Corbusier est le seul qui ait eu le courage de ne pas se plier au gabarit global de l'ancienne gare. Les autres ont eu peur d'écraser l'hôtel de Salm. Personnellement la hauteur*



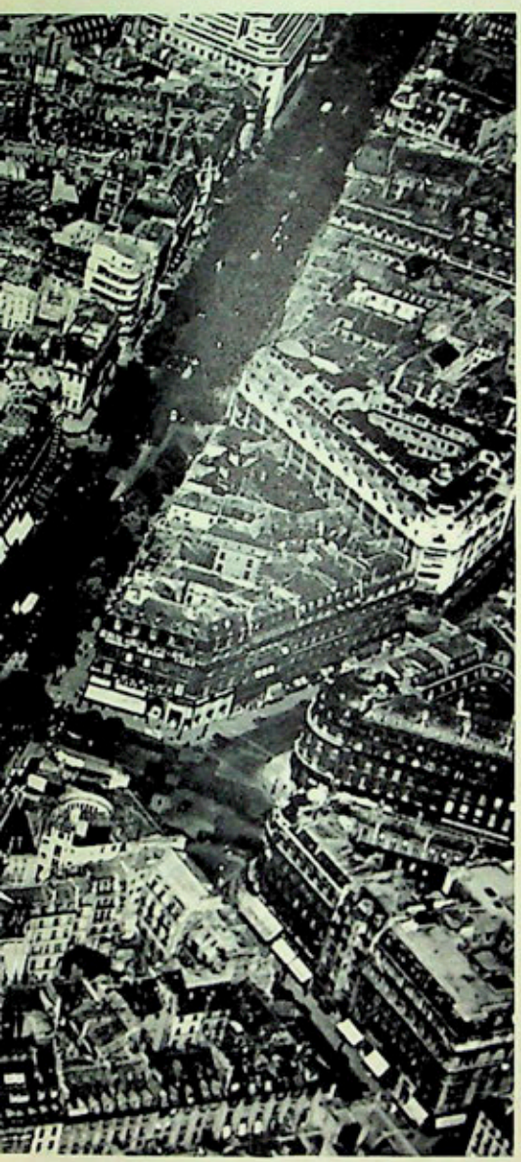
▲

Préfet de la Seine, Haussmann n'était pas un urbaniste au sens actuel du terme. Il fut pourtant le premier à « imposer » un plan de circulation nouveau à travers un tissu urbain d'une décourageante densité. On peut lui faire bien des reproches, mais, un siècle plus tard, c'est grâce à lui que l'on circule encore dans le centre. Toutes les grandes artères que l'on voit ici, par exemple, sont son œuvre. Le reste n'est toujours aujourd'hui que « rues-corridors », impraticables aux automobiles dont il ne pouvait prévoir l'avènement. Qu'a-t-on fait depuis lors pour s'adapter à la situation nouvelle ?



du projet Le Corbusier ne me choque pas parce que les proportions sont bonnes. L'hôtel de Salm, en raison même de la différence d'échelle, prendrait son véritable caractère de bijou architectural.

Randet / Notez que le projet de la Gare d'Orsay pose à mon avis une autre question, celle du programme. Il faudrait penser à ces problèmes d'architecture dès la définition du programme et aux conséquences de son exécution dans le quartier où l'on doit le réaliser. En ce qui concerne la Gare d'Orsay, je pense que le problème a été mal posé aux architectes, en ce sens qu'on leur a fixé le prix de l'emplacement, en négligeant de préciser les contraintes relatives à l'aspect du site, au stationnement, à la circulation; ils ont été conduits à exagérer la densité de construction pour digérer la valeur foncière. Dans ces conditions, je considère que Le Corbusier a pris un parti très franc, celui de la tour qui est une bonne réponse au programme proposé. Il n'en reste pas moins que le programme est mauvais. Dans ce quartier où on ne peut pas garer une voiture il est probablement trop ambitieux de vouloir construire à la fois, sur un espace restreint, un grand hôtel et un palais des Congrès tout en conservant en souterrain les voies de chemin de fer.



Wogenscky / Il aurait surtout fallu qu'il y ait un véritable urbanisme de Paris, d'où aurait découlé ce programme particulier.

Millier / Il aurait au moins fallu une étude de quartier.

Lagneau / Notre discussion et les exemples que nous citons confirment bien qu'on attaque le problème de Paris par des opérations fragmentaires — aujourd'hui la Cité des Arts ou la Gare d'Orsay, demain telle autre — et qu'on refuse une fois pour toutes de poser le véritable problème, celui que pose M. Habasque: Que va-t-on faire des quartiers anciens? Il y a des réponses déjà anciennes et très intéressantes qui ont été données, mais actuellement on n'a pas le courage de poser le problème du cœur de Paris et dans son ensemble. On préfère se limiter à de petites opérations. Eh bien, nous architectes — c'est un point fondamental! — nous devrions refuser de traiter un problème particulier tant qu'on n'aura pas abordé le problème d'ensemble.

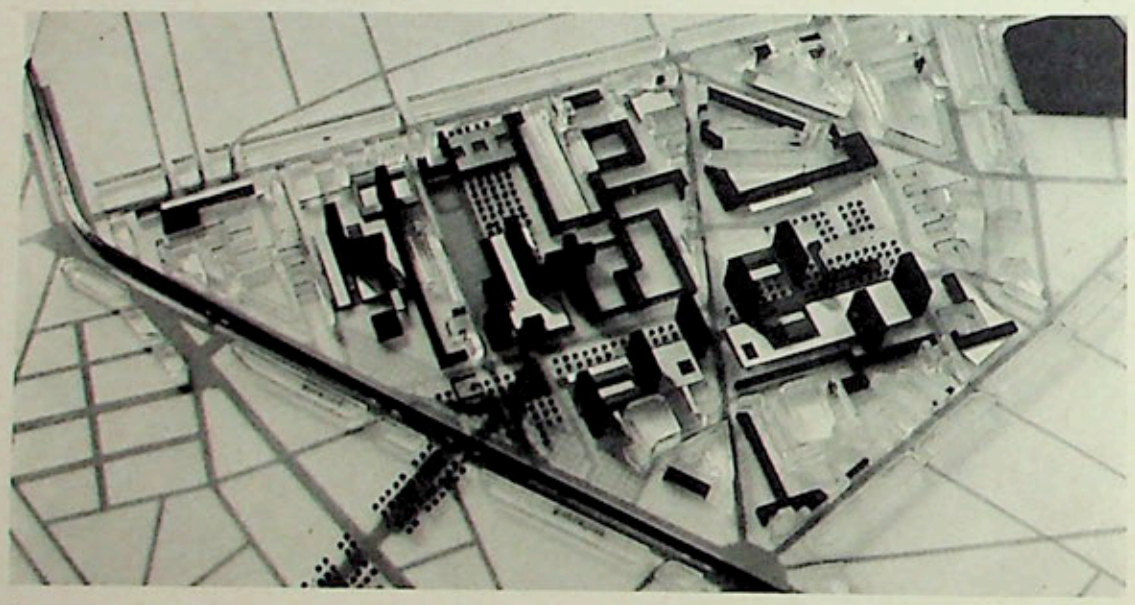
Bernard / La vérité, c'est qu'il n'y a pas de pensée organique sur Paris depuis un siècle. C'est ça le grand drame.

Millier / Pour ma part, j'ai été très frappé par deux constatations. La première, c'est que — qu'il s'agisse du Marais, de l'ensemble de Paris ou même de toute la France — on ne pose jamais le problème. Je viens de m'intéresser au cas du Parc des Expositions, par exemple, et je me suis aperçu que personne n'avait vraiment posé le problème: faut-il le laisser ou non à la Porte de Versailles? Simplement, un beau

▲ **Si le pastiche d'édifices anciens authentiques est déjà condamnable, que faut-il penser du pastiche d'édifices relativement récents ? A quelle mystérieuse nécessité plastique ont obéi les architectes qui, pour prolonger ce banal immeuble de bureaux de la Place d'Iéna, ont cru devoir s'inspirer de son ordonnance ? N'ont-ils pas senti tout ce qu'il y avait de ridicule à juxtaposer des balcons à balustres et des menuiseries métalliques ? Paris regorge malheureusement de tels exemples.**

◄ **Depuis dix ans la périphérie de Paris s'est accrue d'une ceinture de « grands ensembles » qui aggrave les inconvénients du développement tentaculaire de la capitale et éloigne un peu plus de celle-ci la zone verte. Bâtis au hasard des disponibilités foncières, ces ensembles ne procèdent pas d'un plan général harmonieux et ne sont trop souvent que de simples dortoirs dont l'agrément reste discutable. Si l'aménagement d'une cité comme celle de « L'Abreuvoir » à Bobigny, d'Aillaud et Védrès (ci-contre), fait preuve du souci de créer un vrai paysage urbain, d'autres comme la « Cité Beauregard » à Poissy (page ci-contre en bas) dégagent une terrible impression d'ennui.**

jour, quelqu'un a dit: on va le mettre à Rungis. Pourquoi à Rungis? personne n'en sait rien, mais l'idée fait son chemin. Et puis quelqu'un met le Parc des Expositions à Rungis sur un plan et il y a un commencement d'exécution de programme. Ma seconde constatation, c'est que, comme vous l'avez dit au sujet de la Gare d'Orsay, les programmes sont généralement mal posés et là, je suis de l'avis de Lagneau: les architectes devraient parfois refuser de donner des solutions à des problèmes mal posés. La plupart du temps on vous oblige à les résoudre sous l'angle de la rentabilité,



▲
Le XVe arrondissement est l'un des plus mal construits de Paris. Plusieurs opérations de rénovation sont prévues dont celle-ci — zone Lecourbe-Croix Nivert (Raymond Gravereaux et André Laurenti, architectes). Malgré les très réels efforts de leurs promoteurs, ces opérations restent — ils le reconnaissent eux-mêmes — éminemment contestables parce qu'isolées et sans lien véritable entre elles. Comment demander à des architectes d'éviter de réaliser des « pièces rapportées » si l'opération qu'on leur confie ne fait pas partie d'un plan d'ensemble cohérent?

En haut de la page

Depuis des années et des années on discute âprement des vertus de tel ou tel plan d'urbanisme sans appliquer vraiment l'un ou l'autre. Et pendant ce temps Paris se construit. A supposer que l'on se décide à adopter demain une solution précise et unitaire, que fera-t-on de tous ces immeubles révoltants qui voient le jour chaque mois? Celui-ci n'est pas un H.L.M. de banlieue ouvrière, mais représente la « rénovation » toute fraîche d'un important pâté de maisons du quartier Sèvres-Babylone.

ce qui ne signifie rien parce que le problème financier est alors considéré par rapport au budget de tel ministère ou de tel organisme et non par rapport à l'ensemble de la population, de la nation. L'intérêt de la S.N.C.F., bien sûr légitime, est peut-être de tirer la valeur la plus élevée de son terrain de la Gare d'Orsay, mais est-ce l'intérêt général, l'intérêt du pays si l'on crée des engorgements? Il ne faut pas faire du problème une seule question de rentabilité et de rentabilité réduite à un petit cas particulier. Je crois qu'il faut réagir contre l'emprise des critères financiers sur le domaine de l'urbanisme. Il faut considérer le problème dans son ensemble, à l'échelon d'une région ou d'un pays parce que la somme des équilibres financiers d'opérations partielles ne correspond certainement pas à l'équilibre général.

Randet / C'est extrêmement important. A mon avis, la condition d'une rénovation correcte au point de vue de l'architecture et de l'urbanisme, ce sont de bonnes bases foncières. Prenons un exemple tout récent. Il y a trois jours, je suis allé avec le Ministre à Grenoble voir une opération de rénovation dite de la Rue de la République. Il s'agit de prolonger une artère importante pour la ville à travers des immeubles vétustes, d'ailleurs sans intérêt. Or, on a procédé de la façon suivante: on a commencé par estimer la valeur des terrains, puis on a ajouté les indemnités d'éviction et ensuite on a dit aux architectes: Maintenant, messieurs, allez-y. Alors ils ont été obligés de faire une tour, une tour qui est encastrée dans un quartier très compact, si bien que là où l'on se proposait de faciliter la circulation, on va provoquer un engorgement supplémentaire par afflux de population. Qu'aurait-il fallu faire? Il aurait fallu demander d'abord à l'architecte-urbaniste de concevoir son programme, et puis...

Millier / Attention. L'urbaniste aussi est en droit de dire: donnez-moi un programme. C'est là justement que les responsables, la puissance publique en particulier, doivent poser le problème à résoudre.

Randet / Il aurait fallu définir d'abord les volumes qu'il était souhaitable de construire à cet emplacement, calculer, en conséquence, la charge foncière supportable et en retrancher les indemnités d'éviction pour aboutir au bout du compte à la valeur du terrain.

Lagneau / Quel espoir y a-t-il de voir les choses s'améliorer?

Randet / L'espoir, c'est ce que j'appellerai la révolution foncière. Seulement pour la faire, il faut préparer les esprits, habituer les gens à considérer que le sol n'est pas une marchandise ayant une valeur en soi. Cela dans l'intérêt général.

Habasque / *Existe-t-il des projets de réforme concrets?*

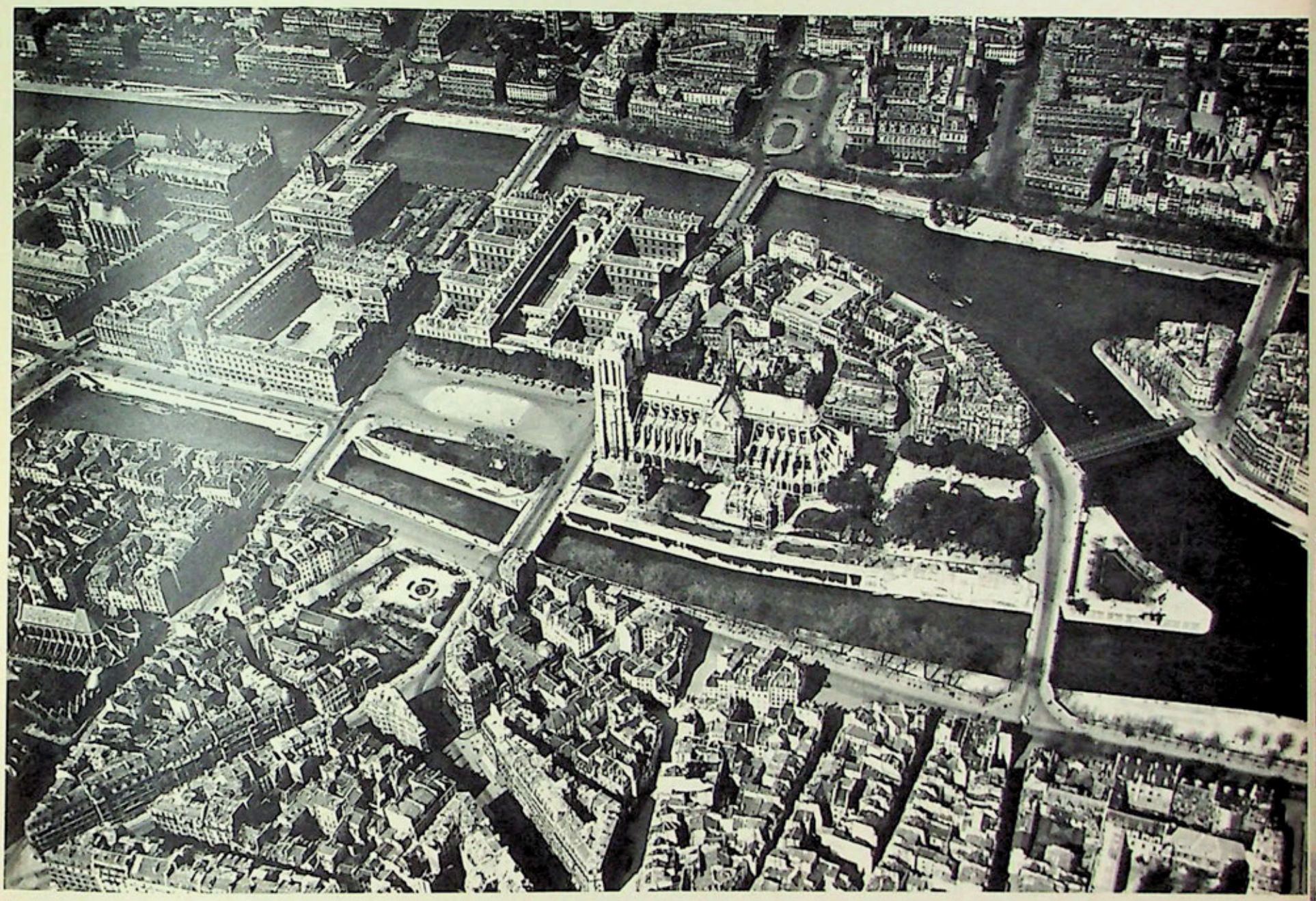
Randet / Pour l'instant vous savez que le Ministre a présenté au Parlement un projet de loi pour améliorer le régime foncier par un perfectionnement de la méthode des zones à urbaniser par priorité (Z.U.P.) et l'institution de zones d'aménagement différé (Z.A.D.), mais il est certain que ces mécanismes seront plus efficaces en terrain vierge que dans les zones déjà plus ou moins occupées.

Lagneau / M. Habasque a eu raison de soulever dès le début le problème du cœur des villes. Actuellement nous avons le courage de faire n'importe quoi en périphérie, mais nous n'avons pas le courage de toucher au cœur sous prétexte de respecter de très beaux monuments.

Randet / Il ne faut pas être trop injuste. On a monté depuis deux ans un mécanisme de rénovation urbaine qui représente un progrès considérable.

Lagneau / Oui, mais il s'agit toujours d'actions localisées.

zone Alleray-Falguière, etc. Malheureusement, elles ne semblent pas très bien coordonnées. Or, comme je le répète, on ne pourra pas les effacer du jour au lendemain, il est permis de se demander si l'on ne rend pas ainsi d'avance impossible l'application de tout plan d'urbanisme cohérent.



▲

Il est instructif de comparer cette vue aérienne du cœur de Paris au plan Mérian (voir page 56). Hormis la construction de quelques ponts, le tracé actuel des rues est identique à l'ancien. Mais cette zone historique ne représente que 250 hectares environ. S'il est nécessaire de la préserver, on ne peut sacrifier les milliers d'autres hectares à de fausses traditions. « Les traditions ? — a écrit Le Corbusier — C'est une chaîne dans le temps, c'est toujours un pas en avant. C'est toujours une addition. Ce n'est jamais une immobilisation, et jamais un retour ou un recul ».

Habasque / *Ce qui est terrible, c'est qu'à l'heure actuelle on construit sans cesse dans Paris et cela hypothèque l'avenir parce que, si l'on se décide à faire quelque chose, on ne pourra pas détruire d'un coup tous ces immeubles neufs.*

Lagneau / Oui, c'est très grave. Actuellement le cœur de Paris est « sous-développé » et en construisant de nombreux immeubles de tous côtés on durcit le problème. C'est très, très grave pour l'avenir.

Randet / On se saisit du problème lorsqu'un quartier est complètement pourri.

Lagneau / Oui, mais il y a des quartiers qui ne sont pas pourris, le XVIe, par exemple, et dont l'évolution est compromise par ces opérations désordonnées.

Habasque / *Il y a une autre question, c'est celle des nouveaux noyaux urbains, dont parle le P.A.D.O.G. Actuellement on entreprend de nombreuses opérations : la Défense, le Front de Seine, Maine-Montparnasse, la*

Millier / Il est peut-être exagéré de dire que la Défense est une opération isolée. Je pense qu'il s'agit au contraire d'un essai pour réaliser quelque chose d'une certaine importance qui s'intègre dans un ensemble.

Dubuisson / Je regrette de devoir dire qu'à mon avis c'est une petite opération gonflée parce qu'elle ne se raccorde pas d'une manière logique à un grand plan de circulation de Paris. Raccordée à un plan clair, précis et très volontaire, elle aurait pu être très intéressante. Mais regardez le plan: On ne sait ni où l'on va, ni comment. C'est l'étranglement de tous les côtés.

Habasque / *On retombe en particulier sur l'objection de Le Corbusier : le cul-de-sac de la Concorde.*

Millier / Je crois pourtant que cela a été très étudié sur le plan de la circulation.

Randet / Une autre petite critique...

Dubuisson / Elle est grosse celle-là!

Randet / Mon objection concerne la fonction de la Défense. Il y aura bien des logements, mais sa principale fonction sera d'être un quartier de bureaux de grand standing. Il aurait été souhaitable que la conception de cette grande opération fût précédée d'une étude approfondie quant au niveau de développement du secteur tertiaire et à la répartition générale des bureaux dans l'ensemble de l'agglomération parisienne.

Lagneau / Une question: l'opération de la Défense est sur le grand axe, ce qui la sauve en partie d'ailleurs, mais est-ce que le plan a été fait jusqu'à la terrasse de Saint-Germain?

Randet / Non.

Lagneau / Alors, on hypothèque une partie du grand axe pour une opération occasionnelle et importante sans savoir ce qui se passera après?

Millier / Il y a quand même un chef d'orchestre qui est l'Établissement Public pour l'aménagement de la Défense.

Lagneau / D'accord, mais le plan va-t-il jusqu'à la terrasse de Saint-Germain?

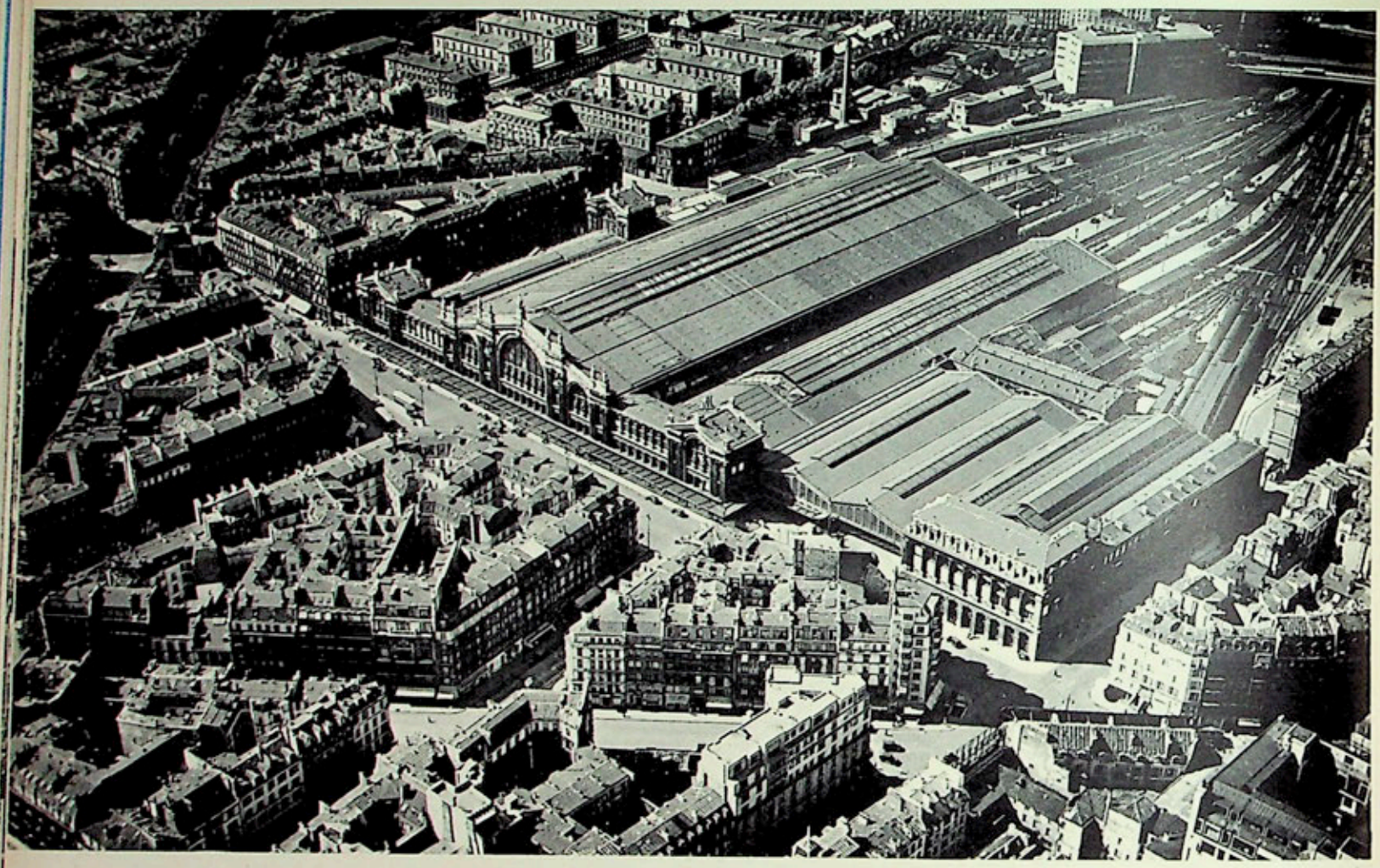
Millier / Peut-être pas encore dans les textes, mais il a vocation pour y aller.

Randet / La création de nouveaux noyaux urbains demande beaucoup de réflexion. Vous savez que le P.A.D.O.G. en a prévu pour restructurer la banlieue. Partant de cette constatation que le centre de Paris est surpeuplé et que la banlieue est au contraire très lâche, on avait décidé de densifier la banlieue. Le principe est bon, mais il y a manière et manière de densifier. Je serais tout à fait d'accord si on le faisait en remodelant la banlieue déjà construite. On pourrait par exemple densifier les zones de pavillons de faible densité. En revanche la densification qui consiste à boucher les trous — ces trous s'appelant Montesson, Villacoublay et le Bourget — me paraît appeler la réflexion parce que je crains qu'on ne remplisse ainsi ces derniers emplacements libres sans toucher à la banlieue et qu'on ait alors un tissu interstitiel aussi dégradé qu'il l'est actuellement. Il est d'ailleurs entendu que ces noyaux feront l'objet d'études complémentaires avant qu'une décision soit prise.

Millier / Il faut voir aussi le côté pratique des choses. Il est infiniment plus facile de faire quelque chose dans une zone libre que dans une zone bâtie de ces pavillons de banlieue dont vous parliez. Il y en a des communes entières. Il est impossible de les démolir tous, ne serait-ce que du point de vue politique et humain.

Randet / Il me semble qu'il y aurait une solution progressive qui amorcerait le processus de transformation de la banlieue. Dans une commune occupée par des pavillons, on acquerrait, au besoin par expropriation, quelques hectares où l'on construirait un noyau urbain. Le résultat serait de valoriser le quartier et d'inciter les propriétaires, de proche en proche, à mieux utiliser leur terrain, en se conformant à un plan de masse préétabli, car tel serait leur intérêt.

Habasque / *En ce qui concerne la périphérie, on peut se poser une autre question. Est-il vraiment souhaitable que celle-ci finisse par former une ceinture de grands ensembles, ces ensembles ne servant que de cités-dortoirs aux personnes qui travaillent dans le centre?*



Millier / Pourquoi le grand ensemble serait-il obligatoirement une cité - dortoir? Pourquoi, d'autre part, la cité-dortoir serait-elle condamnable? On peut faire de bonnes cités-dortoirs. D'ailleurs, ce ne sont pas des dortoirs. Le père y dort, mais la famille y réside. A ce compte-là, nous vivons tous dans des cités-dortoirs; notre appartement est un dortoir.

Habasque / *Oui, en un sens, mais il reste la question de la circulation et des transports. Combien de temps perd-on pour aller à son bureau ou rentrer chez soi?*

Millier / On en perd aussi à Paris. Il suffirait que ce problème soit prévu pour chaque cité sur le plan urbanisme et architecture.

Habasque / *Nous en arrivons ainsi tout naturellement à poser le problème capital: celui de la circulation.*

Lagneau / Oui, c'est cela le gros point.

Millier / Pardon, j'aimerais avant avoir l'avis des architectes sur le problème dit

de la cité-dortoir que l'on condamne un peu trop vite et de manière trop absolue.

Wogenscky / Là encore, je pense que le problème est mal posé. Je crois surtout qu'il faudrait que ces opérations soient soumises à un plan d'organisation générale de l'agglomération parisienne. En ce qui concerne la circulation, d'autre part, il me semble qu'il ne faut pas poser le problème trop tôt. Le plan de circulation doit être le résultat d'une prise de position sur le terrain et non le contraire. Il ne faut pas en faire découler les solutions urbanistiques. Je sais bien que cela est souvent difficile lorsqu'il s'agit de villes existantes. Mais tout de même, notamment à Paris, il vaut mieux commencer par bien voir comment doit évoluer l'agglomération, où doivent être placés les grands organes de manière à créer un ensemble vivant. Il faut éviter, ce qui arrive trop souvent avec les grands ensembles, de réaliser une addition arithmétique. En urbanisme, il faut faire une addition biologique, c'est-à-dire une intégration d'organes qui forment un organisme vivant. Il faut qu'une ville comme Paris soit un seul et gigantesque être vivant, tout le temps mobile et changeant, tout le temps pris dans un grand dynamisme et qu'il y ait intégration. Je ne veux pas pousser trop loin la comparaison avec l'être vivant, mais il faut qu'il existe des caractères biologiques.

Bernard / Mais justement cet être vivant a besoin d'être servi par une pensée qui ne soit pas cristallisée tous les vingt ans par un plan rigide. Il faut qu'il soit ausculté tous les jours par des organismes très étoffés, avec des méthodes scientifiques.

Wogenscky / Pour l'instant on reste trop timide, on n'ose pas faire ce qui serait nécessaire pour arriver à des options et à des solutions. Je pense que la seule façon d'y arriver serait de charger un homme — évidemment il faut bien le choisir et c'est difficile — de charger un homme, un grand artiste, de faire la synthèse nécessaire. Il faut bien sûr que tous les services administratifs, les sociologues, les démographes, les économistes, etc., accomplissent un travail de décorticage, absolument indispensable (et d'ailleurs actuellement insuffisant à Paris). C'est ce travail qui donnera la programmation, qui apportera à cet urbaniste l'éventail des connaissances qu'il doit avoir. Mais ensuite, au lieu d'en charger des groupements et des commissions qui adoptent inévitablement des compromis, il faut charger cet homme de rechercher la solution. Et c'est dans tous les domaines la même chose: la seule personne qui soit finalement capable de savoir, de trouver, de préconiser la bonne ou les bonnes solutions, c'est un artiste. Lui seul est capable de faire la synthèse créatrice, c'est-à-dire esthétique du problème.

Millier / Je ne pense pas que l'artiste soit l'homme capable de faire la synthèse.

Lagneau / Wogenscky a prononcé un mot très important, celui de « création ». Il est incontestable qu'il y a une synthèse « créatrice » à réaliser. Alors, ce n'est pas le mot artiste qu'il faut employer, mais celui de créateur.

Wogenscky / Je dis artiste, parce que pour moi Pasteur ou Einstein sont des artistes. Pourquoi? parce qu'ils ont procédé avec un esprit de création synthétique — et je dis même esthétique.

Bernard / On a insisté tout à l'heure sur le manque de programme qui est effectivement la grande maladie française. Mais au fond, tout architecte, même celui qui construit entre deux mitoyens, a un programme dont il fait la synthèse. Si le programme s'étoffe, s'agrandit, la synthèse s'élargit. Alors, l'urbanisme: est-ce autre chose? En d'autres termes, il faudrait bénéficier du mécanisme de la pensée de l'architecte qui est justement de faire la synthèse à l'échelon d'un programme. Si celui-ci passe de 500 m² à 50 hectares, la synthèse se fait à ce nouvel échelon — à condition, cela est majeur, que toutes les données du programme et les servitudes soient intervenues *a priori*. Aujourd'hui des projets qui sont des synthèses sont perturbés après coup par une foule de commissions qui ne connaissent pas le mécanisme de ces options en chaîne et interviennent *a posteriori*.

Wogenscky / En réalité, je crois qu'il y a toute une hiérarchie d'options à prendre. Il faudrait que la solution du problème parisien découle d'un aménagement du territoire. Je dirai même qu'il doit être résolu dans un contexte européen. Il faudrait qu'un gouvernement prenne des options, décide par exemple si Paris doit ou non abandonner sa fonction industrielle.

Randet / Je ne voudrais pas avoir l'air de faire un plaidoyer *pro domo*, mais je considère que, du point de vue de l'aménagement du territoire, les options fondamentales sont prises. Elles seront d'ailleurs affirmées et adoptées par le gouvernement dans un délai assez proche.

Millier / Très bien. Tant mieux.

Randet / Seulement ce ne sont que de grandes directives parce qu'il est évident que ce principe d'évolution que vous appliquez aux villes s'applique encore bien davantage aux régions. Toutefois, pour Paris, il n'y a plus de discussions. La fonction de Paris en France et en Europe se conçoit clairement.

Millier / Vous êtes très optimiste. Je ne partage pas votre point de vue.

Randet / Je parle des fonctions fondamentales. Je réponds, par exemple, à M. Wogenscky qui a demandé: doit-on tirer un trait sur l'industrie parisienne? A cette question-là on a donné une réponse.

Millier / C'est oui ou non?

Randet / Evidemment non. La décentralisation industrielle — terme impropre — n'a pas pour objet de chasser l'industrie de Paris, mais d'éviter, autant que possible, la création dans la région parisienne, d'emplois nouveaux, qui ne pourraient être pourvus qu'en faisant appel aux provinciaux. Il s'agit d'interdire dans cette région les extensions industrielles qui peuvent, sans inconvénient économique aucun, trouver place en province.

Wogenscky / A mon avis, vous confondez la pensée impérative et organique qui décide de l'ensemble des choses et les méthodes pour arriver péniblement et à retardement...

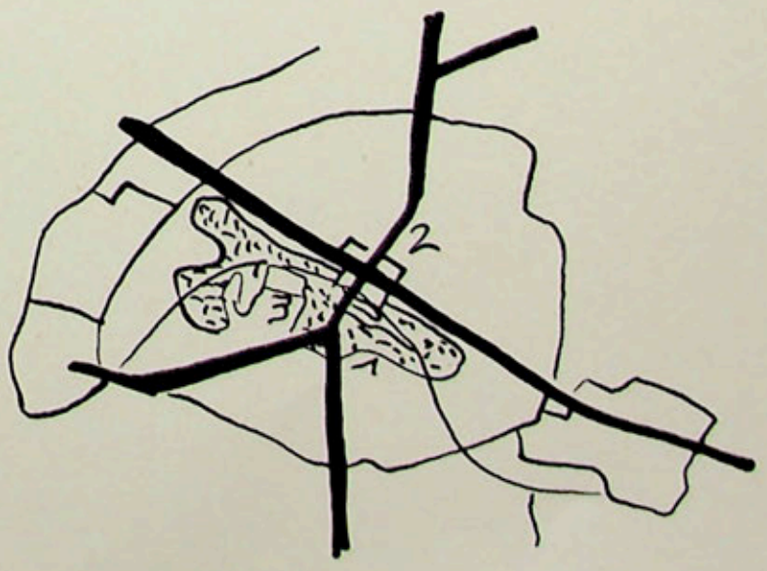
Randet / Ah non! Quelques principes sont établis. En premier lieu, nous devons avoir l'ambition de faire de Paris, à bien des égards, une capitale mondiale. On a décidé d'exalter sa fonction internationale. Cela concerne les organismes politiques, mais aussi les grands organismes privés, les sièges sociaux de sociétés internationales. C'est à Paris qu'il faut les attirer. Bon, voilà tout de même une réponse.

(Suite en page 106.)

Page ci-contre

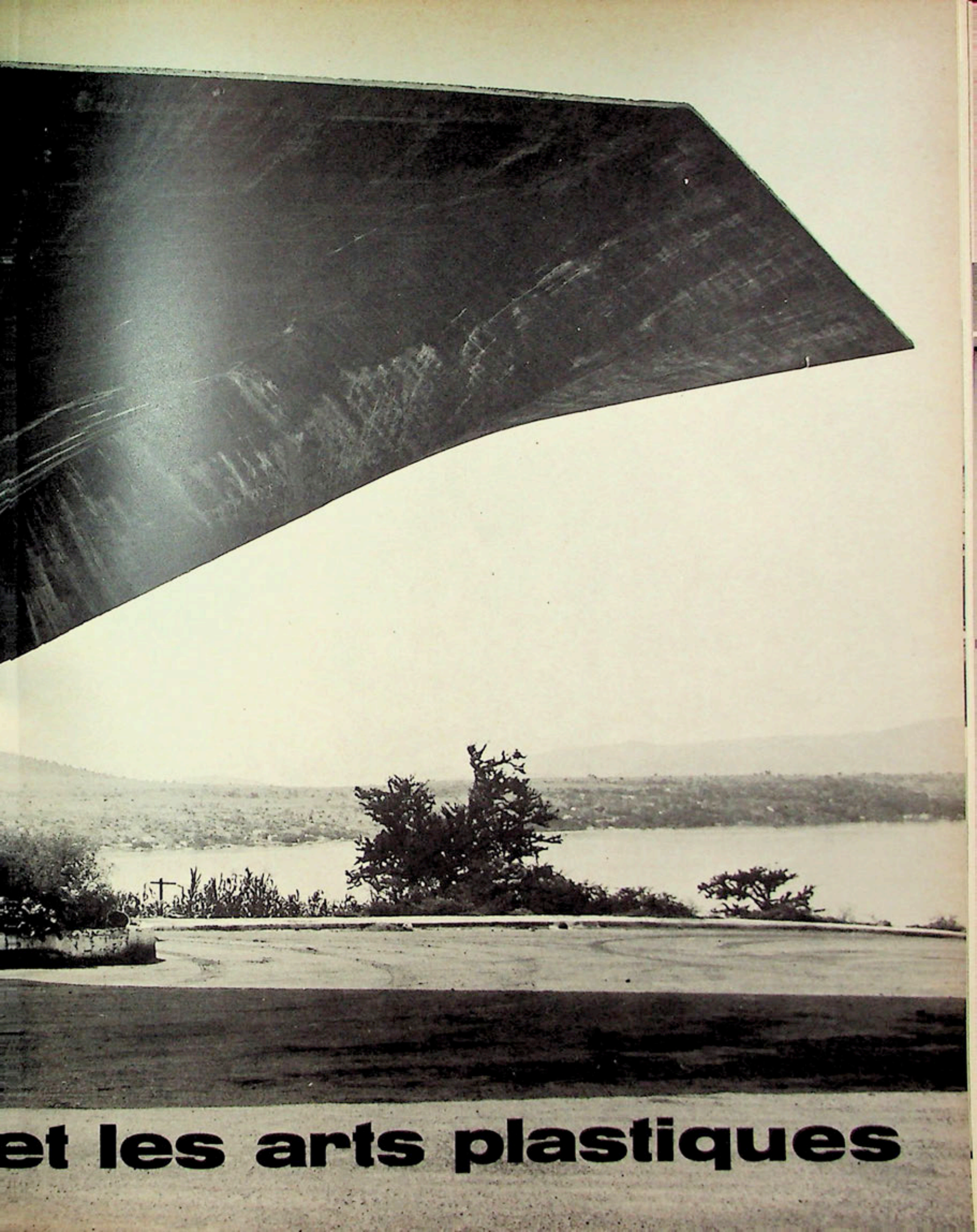
C'est un polytechnicien, maître des Requêtes au Conseil d'Etat, Baptiste Legrand, qui fut chargé par Louis-Philippe en 1842 de dessiner le réseau des Chemins de fer français. Il imagina un plan en étoile centré sur la capitale, mais dont les branches au lieu de se joindre butaient dans Paris sur une série de six gares terminus dont la gare du Nord (page ci-contre), qui forment aujourd'hui autant de points de congestion. Ce plan était déjà une grave erreur à une époque où le Paris des Fermiers Généraux ne comptait que 1 174 000 habitants. On sait quel développement a connu depuis le trafic de banlieue, mais rien n'a été tenté pour améliorer cet état de choses.

Fondé sur des considérations historiques profondes et sur des données économiques impératives, le plan proposé par Le Corbusier dès 1925 représente la seule solution cohérente apportée jusqu'ici aux problèmes de la circulation parisienne et le seul projet (avec, il est vrai, celui de Paris-parallèle) capable de s'intégrer à l'aménagement d'ensemble du territoire. Ce schéma publié dans « Destin de Paris » montre : la zone historique protégée et mise en valeur (1) ; la cité administrative, publique et privée (2) et une éventuelle cité gouvernementale (3). ►

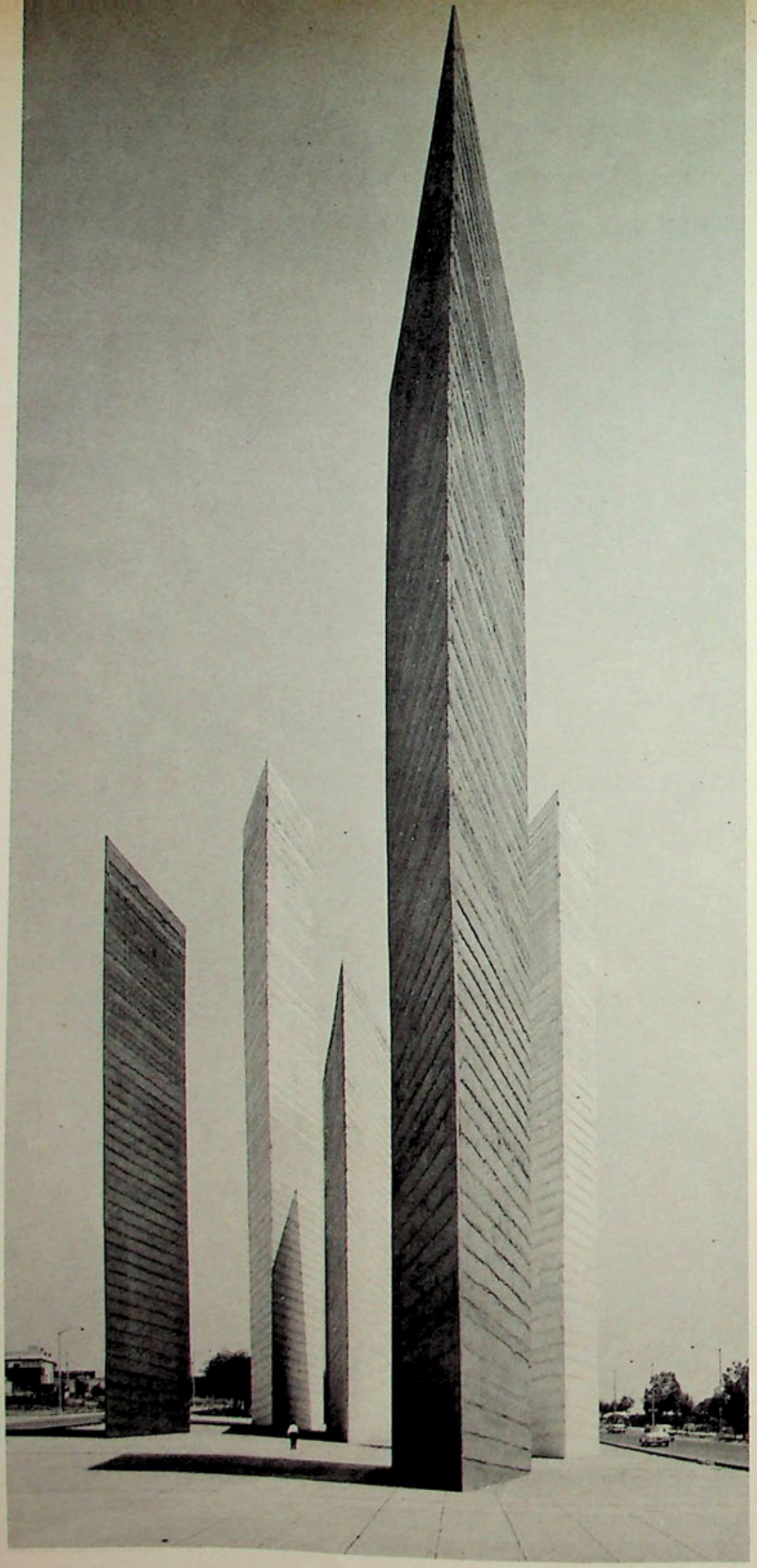


Ce problème, sur lequel
se sont penchés
les plus grands artistes
contemporains,
n'a encore donné lieu
qu'à peu de réalisations
satisfaisantes

L'architecture



et les arts plastiques



Pages 66-67

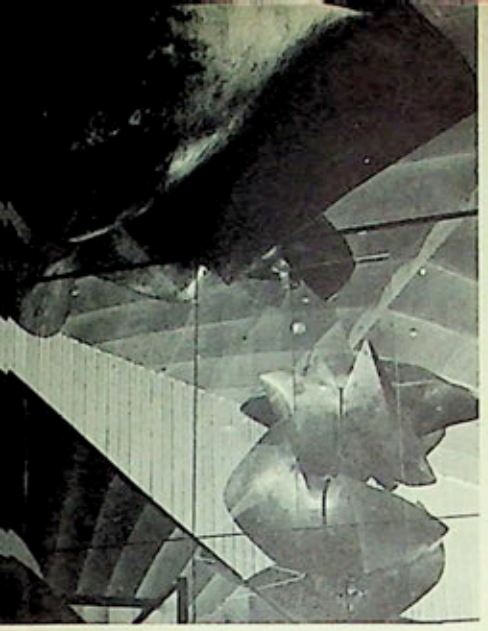
Ce signal d'entrée érigé par Candela (Guillermo Rosell, arch.) à l'entrée du quartier résidentiel des Lomas Tropicales (Mexique) est un bon exemple de ce que peut réaliser un véritable créateur, eut-il le titre d'ingénieur. De la combinaison de 4 paraboloïdes hyperboliques en béton, Candela a tiré une véritable sculpture.

◄ *Egalement situé à l'entrée d'une ville-satellite des environs de Mexico, cet ensemble de tours prismatiques, œuvre du sculpteur Mathias Gœritz (Luis Barragan, architecte), rappelle par son élan vertical les tours nobles de Bologne ou de San Gimignano.*

Il n'est guère de civilisations, guère de siècles qui ne se soient intéressés au problème de l'intégration des arts plastiques à l'architecture et ne lui aient donné, sous une forme ou sous une autre, des solutions positives et finalement toujours hautement significatives non seulement du goût, mais aussi des structures intellectuelles, morales et sociales d'une société ou d'une époque. Il ne saurait être question de retracer ici en quelques paragraphes l'histoire complexe et combien passionnante des variations subies par un concept qui n'a au demeurant jamais donné naissance à une véritable discipline ou même à une rubrique artistique nettement définie. Tout au plus notera-t-on — négligeant volontairement certains facteurs pourtant importants comme les facteurs religieux, politiques ou économiques, et pour ne s'en tenir qu'à l'aspect esthétique de la question — que la synthèse des arts semble évoluer au cours des siècles entre deux pôles extrêmes: la fusion plus ou moins totale de l'architecture et des œuvres plastiques d'une part, de l'autre leur simple juxtaposition. La plupart des grandes périodes artistiques (arts égyptien, grec, roman, extrême-orientaux, etc.) ont résolument tendu, il faut le souligner, à l'intégration et, en fait, c'est surtout depuis la Renaissance que l'on assiste (sous l'action notamment de changements de structures sociales et économiques) à une nette séparation des genres, l'architecture servant de plus en plus d'écrin aux peintures et aux sculptures, à moins que celles-ci ne viennent au contraire la rehausser ou, dans les plus mauvais cas, en faire oublier la banalité.

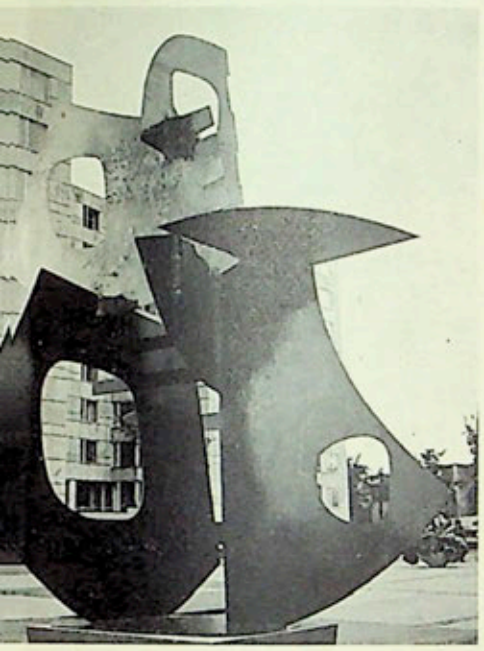
Il y avait là, en tout cas, un lourd héritage pour le XXe siècle et ceci explique peut-être qu'aucune époque ne se soit tant préoccupée des théories relatives à ce problème et ait été en même temps aussi pauvre en réalisations positives.

Il y eut, certes, de louables efforts, à commencer par cet Art Nouveau qui, de 1890 à 1910 environ, déferla sur une grande partie de l'Europe. Il est indéniable, en effet, que ses auteurs cher-



◄ *Fragment d'un relief exécuté pour le stand de la Compagnie de Saint-Gobain à l'exposition « Expomat » de 1960 à Paris. Cette œuvre d'Alicia Penalba, réalisée en verre securit et polyester doré à la feuille, oppose des volumes pleins à la transparence de la glace qui semble les faire flotter dans l'espace.*

La Cathédrale d'Alger de Paul Herbé et Jean Le Couteur a été conçue en collaboration avec de nombreux artistes dont Etienne-Martin (voir page 77) et François Stahly. Par suite de difficultés matérielles facilement imaginables, les projets de ces derniers n'ont pu encore être réalisés, mais le grand hyperboloïde de révolution en béton armé est déjà revêtu d'une mosaïque en pâte de verre de J. Chauffrey et l'intérieur éclairé par des vitraux de H. Martin-Granel. ▼



▲ *Cette grande sculpture en fer et cuivre de Berto Lardera,* Aube N° I *(1958-1959), est située sur la Hansa Platz à Berlin au milieu des immeubles d'habitation construits par Alvar Aalto (notre photo) et Oscar Niemeyer en 1957.*

Au bas de la page, à droite

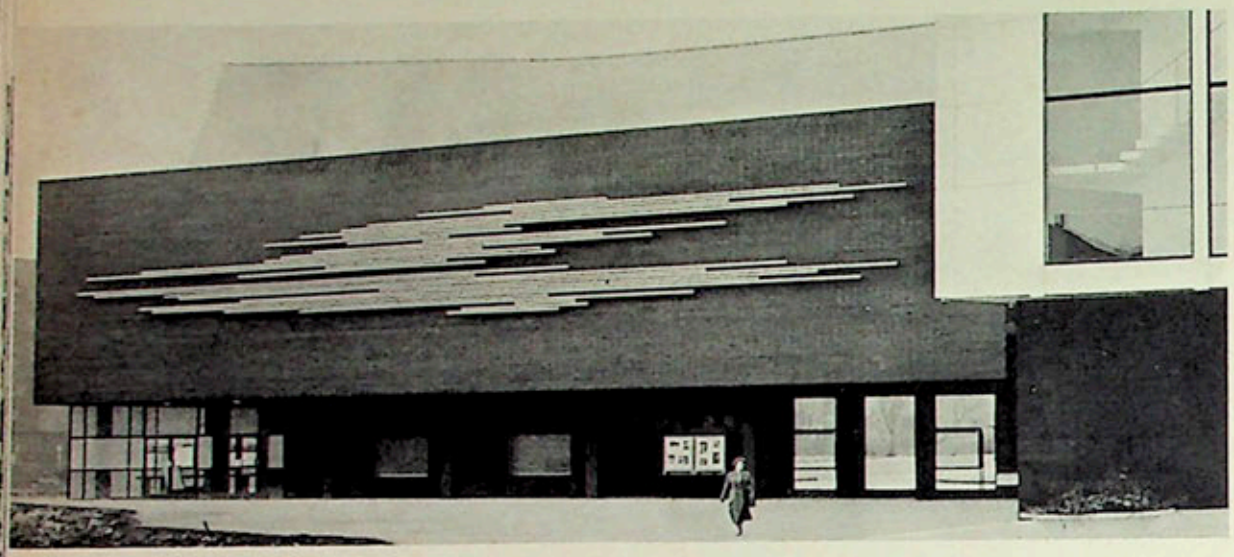
Cette colonne en pierre de 4 mètres de haut fera partie d'une fontaine commandée à François Stahly pour la World's Fair « Century 21 » à Seattle. Elle sera complétée par un ensemble de bassins dans lesquels l'eau coulera calmement et située sur une place en retrait.

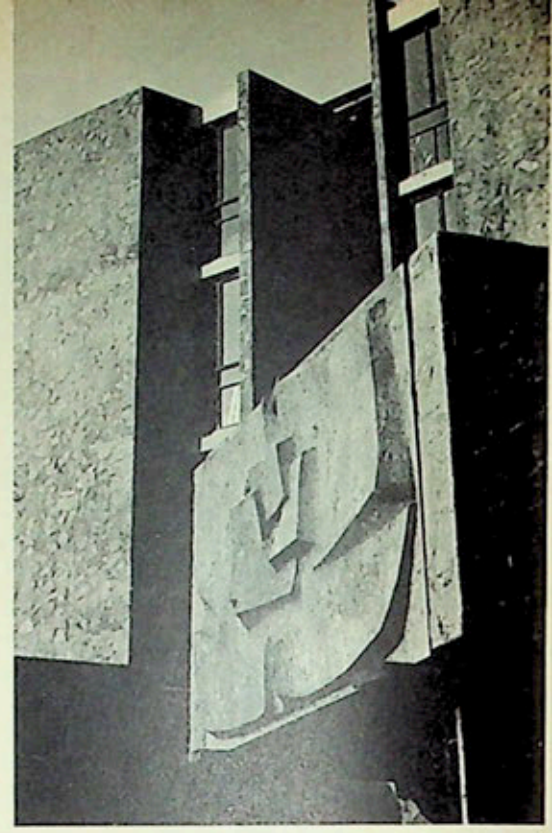
Au bas de la page, à l'extrême-droite

Maquette d'un « Monument hydraulique » du sculpteur argentin Kosice. Destiné à une grande place de Buenos Aires sur laquelle il sera bientôt érigé, ce monument en acier et plexiglas comprendra une animation interne fort originale due au déplacement de bulles d'air à travers l'eau dont il sera rempli.

chèrent à réintroduire dans l'architecture la sculpture et la peinture, au moins sous des formes nouvelles (fer forgé, mosaïques, etc.). Mais, bien qu'il soit aujourd'hui à la mode de réhabiliter un style qui n'a guère pour lui que d'être entré dans le passé, il est également indéniable qu'ils n'arrivèrent qu'à d'assez piteux résultats. L'Exposition Universelle de 1900 marque à ce point de vue l'apogée d'une certaine formule d'intégration dont la *Parisienne* du sculpteur René Binet, ridiculement juchée au sommet d'un dôme d'entrée en fer ouvragé, symbolise tout à la fois les grandes prétentions et l'échec retentissant. Seul à cette époque — encore qu'il ne faille pas surestimer son apport — Gaudi, génial isolé, sut intégrer valablement la couleur et la sculpture à ses constructions. Echec encore, en effet, vers 1913 que la tentative du Théâtre des Champs-Elysées dans lequel les œuvres de Maurice Denis et de Bourdelle, de facture rétrograde et visiblement adaptées aux canons déjà caducs de l'architecture traditionnelle, vinrent camoufler un édifice conçu en fonction de techniques nouvelles et en contredire donc l'esprit.

En fait, il faudra attendre la naissance de mouvements comme le néoplasticisme et le constructivisme pour assister aux premières tentatives sérieuses, c'est-à-dire à des tentatives dans lesquelles les diverses disciplines soient enfin soumises à une pensée unitaire et où chacune d'elles soit considérée à titre de composante d'une œuvre unique et non comme une fin en soi. Les écrits et les déclarations de doctrine sont, il est vrai, plus nombreux que les réalisations. Des œuvres comme la maison De Vonk de J.J.P. Oud et Théo Van Dœsburg à Noord-wijkerhout (dès 1917), le célèbre café « De Unie » de Oud à Rotterdam (1924-1925), la maison Schröder de G. T. Rietveld à Utrecht (1924) et le café-cinéma de « L'Aubette » à Strasbourg (1928), dû à la collaboration de Théo Van Dœsburg, Sophie Taeuber et Jean Arp (voir *L'Œil*, N° 22) n'en ont que plus d'importance. Malgré leur nombre restreint, un esprit nouveau était né — esprit





qui concordait d'ailleurs sur bien des points avec les aspirations d'autres artistes, notamment en Russie et en Allemagne (encore que dans ce dernier pays les membres du Bauhaus aient été plus préoccupés par les formes utiles). Si le projet d'un monument pour la IIIe Internationale de Tatlin (1920) reste spirituellement plus proche de la sculpture que de l'architecture, les dessins et maquettes conçus par Malévitch aux environs de 1924 (voir p. 75 et *L'Oeil*, N° 71) ouvraient une voie réellement nouvelle à l'expression architecturale et il est grand dommage qu'ils n'aient pu être exécutés. De leur côté, Pevsner et Gabo s'intéressaient passionnément aux rapports existant entre la sculpture et l'architecture et, si Pevsner ne conçut que deux projets de fontaines, Gabo en revanche fit de 1920 à 1930 de nombreux projets dont le plus célèbre est probablement celui d'un double théâtre pour le Palais des Soviets (1931). Toute sa sculpture, à vrai dire, reste indissociable de l'architecture. Lui-même devait reconnaître plus tard que toutes ses œuvres depuis l'hiver 1919-1920 « jusqu'en 1924, sont tout entières vouées à la recherche d'une image susceptible d'unir indissolublement l'élément sculptural et l'élément architectural » (*Naum Gabo*, Ed. du Griffon, Neuchâtel, 1961, texte de la pl. 26) et il affirmait encore qu'il n'y a « aucune différence entre l'idéal d'un art constructiviste et celui de l'architecture fonctionnelle constructiviste d'aujourd'hui ». « Le rapport existant entre l'art et l'architecture constructivistes — ajoutait-il — n'est nullement un rapport de dépendance, aucun d'entre eux n'étant subordonné à l'autre » (ibid., p. 171). Il y a dans ces propos une prise de position fondamentale et capitale pour la compréhension des recherches de synthèse contemporaines.

En France où ces recherches avaient été moins poussées, le problème ne se trouva posé avec une certaine acuité que lors de l'Exposition Universelle de 1937, les organisateurs ayant décidé de donner leur chance aux meilleurs artistes contemporains. Si la plupart de ces derniers ne surent malheureusement pas s'adapter au programme — par exemple Dufy dont l'immense fresque de 600 m², *L'Histoire de l'Electricité*, n'était qu'un tableau de chevalet agrandi, — Léger, auteur d'un grand panneau intitulé *Le Transport des Forces*, et Delaunay, chargé de la décoration des Palais de l'Air et des Chemins de Fer, montrèrent qu'ils étaient au contraire remarquablement aptes à ce genre de travail; Delaunay en particulier qui poursuivait depuis plusieurs années des expériences à la fois pratiques (recherche de matériaux nouveaux) et esthétiques qui l'avaient progressivement mené à abandonner le tableau de chevalet proprement dit et à envisager la création d'un art monumental étroitement lié à l'architecture. Non que l'essentiel de son art s'en ait été trouvé modifié, — il conservait intacte sa confiance dans les possibilités absolues de la couleur, — mais il était arrivé à la conclusion que pour exprimer vraiment la vie moderne la peinture devait s'intégrer à l'architecture. « Je crois — disait-il à ses élèves (Cf. *Les Cahiers inédits de R. D.*, Sevpen, Paris, 1957, p. 234) — que c'est la vraie place de la peinture qui a commencé à être constructive. » A condition, bien entendu, que cette peinture ne gardât pas la moindre trace de perspective (tant linéaire qu'aérienne) afin de ne pas creuser le mur. « L'état lyrique de l'artiste et sa puissance visionnaire avec les lois organiques et rythmiques de la couleur-forme — écrivait-il dès 1934 (Ibid., p. 95) — sont la garantie d'une

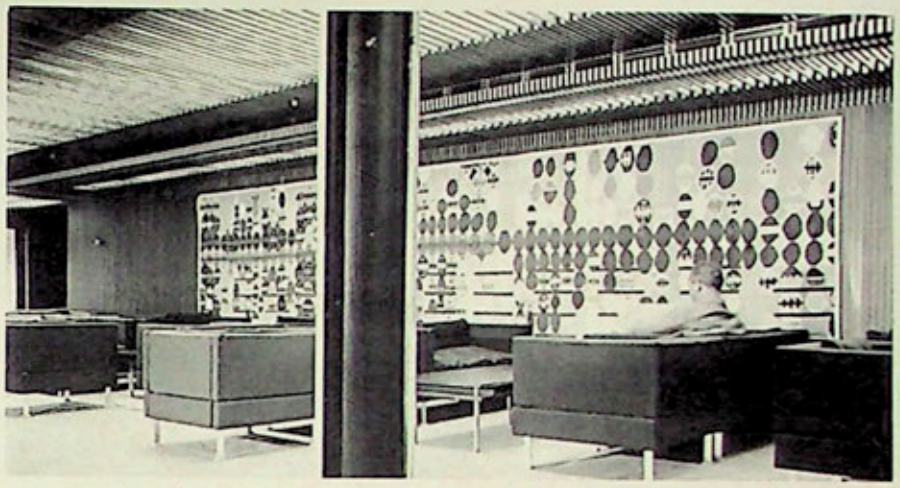
▲ *Ce relief du sculpteur italien Nivola est pris dans le mur de béton et pierre agglomérés d'un des nouveaux collèges de Yale University qu'Eero Saarinen avait entrepris peu avant sa mort (voir* L'Œil *n° 83). Le trop petit format de cette sculpture rappelle les cartouches des constructions anciennes et en rend l'intérêt discutable.*

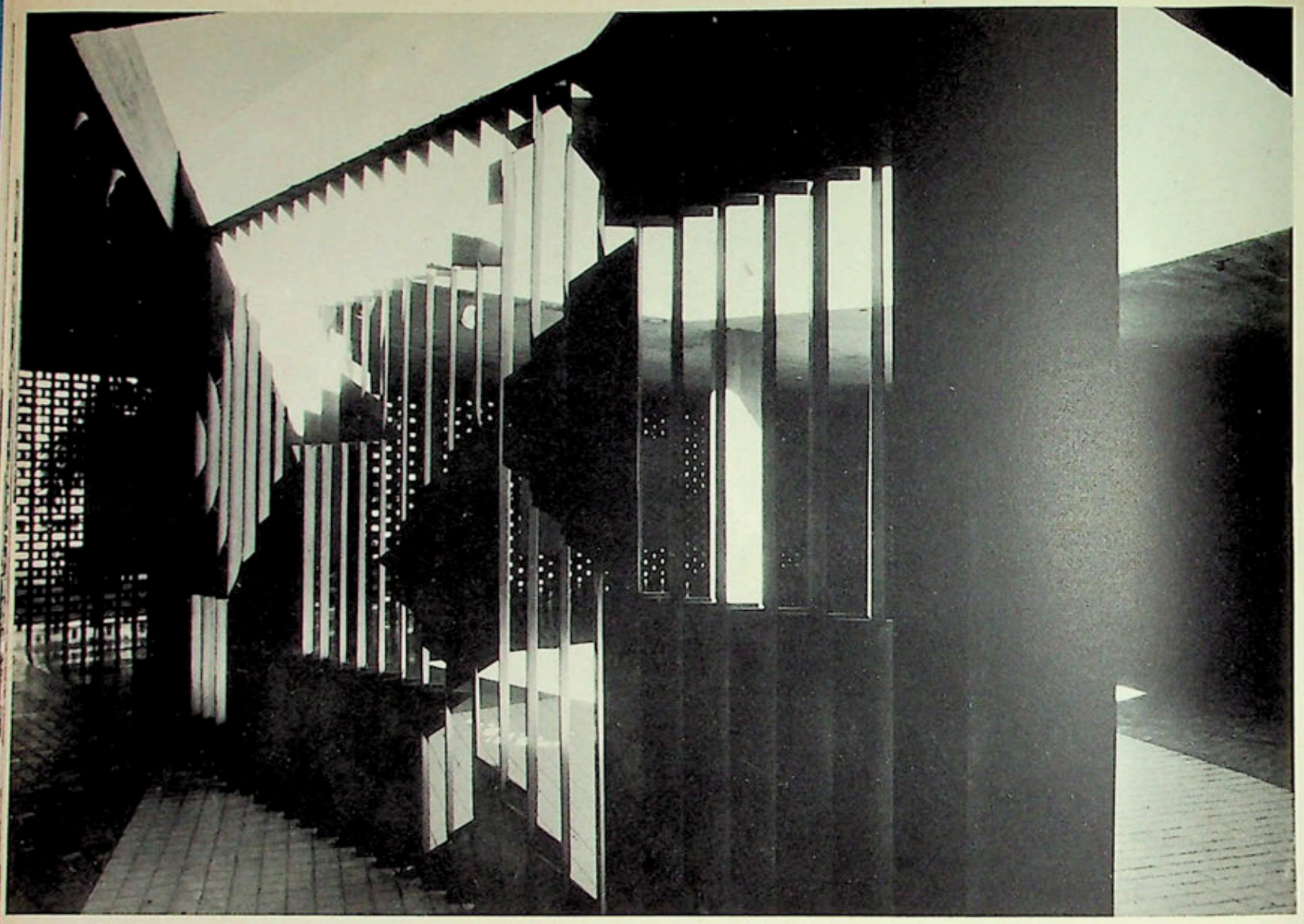
Ci-dessus à gauche

Le nouveau Théâtre de Gelsenkirchen, dû à l'architecte Werner Ruhnau, comprend une grande salle de 1000 places et une, plus petite, de 450 places qui forme un volume bas sur le côté du bâtiment principal. Norbert Kricke en a souligné le caractère horizontal par un grand relief de 36 mètres en tubes d'acier.

Cette grande composition en relief de Robert Delaunay, exécutée pour la façade du Palais des Chemins de Fer (Audoul, architecte) à l'Exposition Internationale de 1937, ouvrait une voie entièrement nouvelle à l'art monumental. « Cet art — écrivait justement Delaunay — se marie tout à fait avec l'architecture avec laquelle il peut s'identifier. » ▶

Pour décorer les différentes salles du paquebot italien Leonardo da Vinci *les architectes A. Luccichenti et V. Monaco ont eu recours aux artistes d'avant-garde les plus représentatifs de leur pays. On voit ici une grande tapisserie de Capogrossi ornant un des murs de la salle des fêtes de première classe qui comprend également des œuvres de Corpora, Turcato, Santomaso, etc. On regrette que les constructeurs du* France *n'aient pas suivi cet exemple.* ►





▲

Ce grand panneau en lames d'aluminium exécuté par Vasarely pour un hall de la Cité Universitaire de Caracas (C. R. Villanueva, architecte) est conçu comme un « élément de rupture cinétique ». En effet, en se déplaçant, le spectateur fait varier la position respective des éléments par rapport à son foyer oculaire et la composition se métamorphose progressivement, lui donnant une sensation de mouvement.

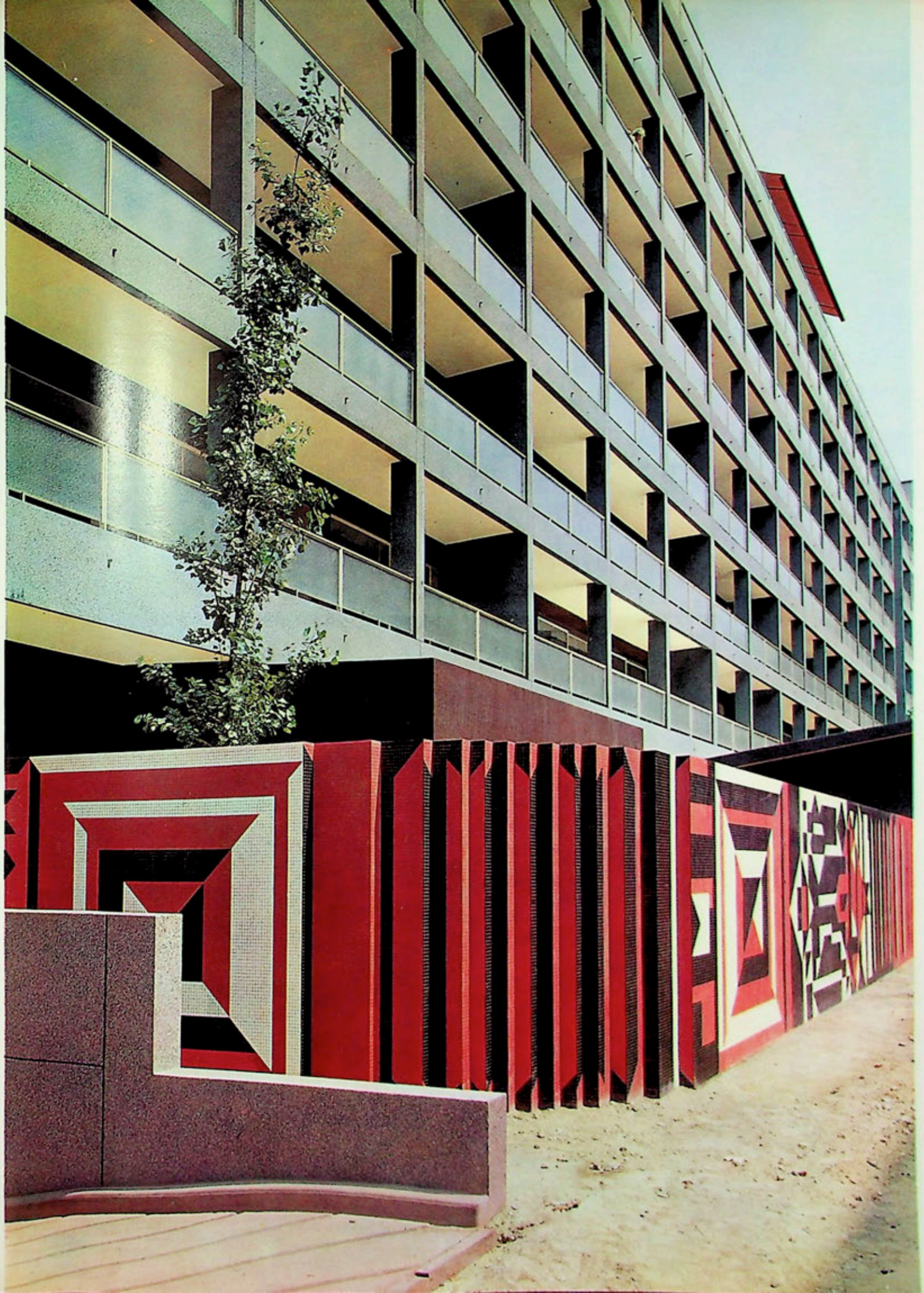
Page ci-contre

Jean Ginsberg est un des rares architectes français à faire appel à des artistes d'avant-garde. Vasarely, notamment, a plusieurs fois collaboré avec lui et pour cet immeuble parisien, rue Camou, il a réalisé une importante composition en mosaïque dont la situation en avancé oblige le passant à enregistrer un certain nombre de sensations optiques par lesquelles l'artiste cherche justement à toucher sa sensibilité.

œuvre abstraite vivante. Cette œuvre peut se marier intimement avec l'architecture, tout en étant architectoniquement construite en soi. Elle devient à ce moment la représentation vivante de son époque; elle est humaine, elle devient sociale. »

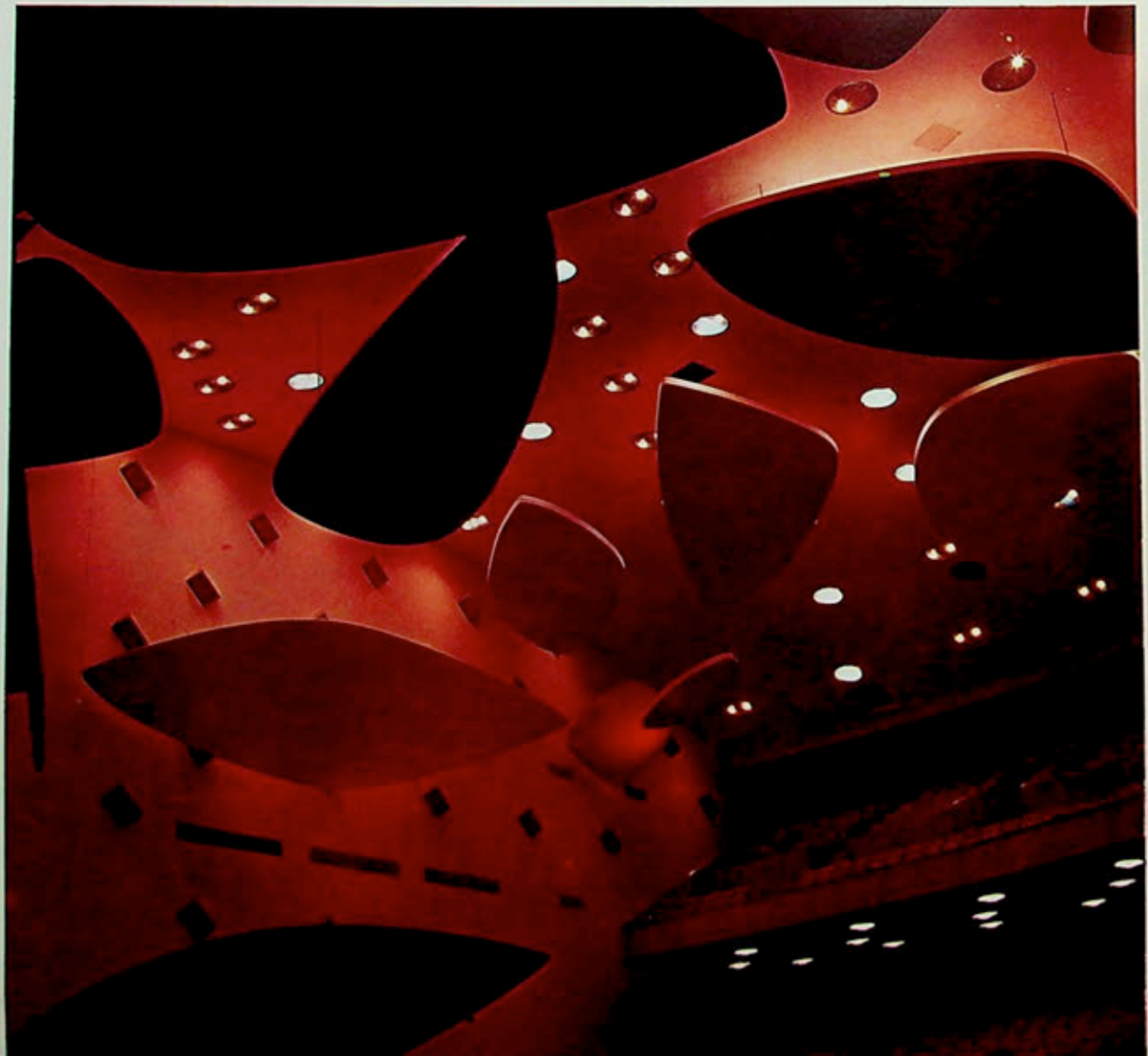
Ainsi, dès avant la dernière guerre, se trouvaient jetées, tant par les sculpteurs que par les peintres, les bases solides d'une synthèse vraiment féconde. Comment, dans ces conditions, cet acquis ne s'est-il pas plus largement développé et comment compte-t-on depuis quinze ans si peu de réalisations intéressantes? Car il est incontestable que les réussites ne constituent que d'infimes exceptions alors que les occasions les meilleures ont été lamentablement perdues, telle celle de la décoration du siège de l'Unesco dans laquelle le respect des susceptibilités nationales, c'est-à-dire un fait d'ordre purement politique, a primé et même étouffé le fait plastique (voir *L'Oeil*, N° 47). Seuls, à à vrai dire, les essais d'intégration tentés à la Cité Universitaire de Caracas et au Théâtre de Gelsenkirchen ont vraiment donné des résultats positifs. Si l'on excepte la récente cathédrale d'Alger où une excellente méthode fut également appliquée, mais où des difficultés matérielles vinrent empêcher la réalisation d'une bonne partie des projets, c'est en effet dans ces deux cas seulement que le problème fut, comme nous le verrons plus loin, convenablement posé. Et ceci nous amène à nous demander quelles sont les conditions d'une bonne synthèse et quels facteurs sont, au contraire, plus particulièrement susceptibles d'y faire obstacle.

Et tout d'abord: qui doit réaliser cette synthèse? L'architecte pense généralement qu'il est seul qualifié pour cela, ce qui n'est pas entièrement faux puisqu'il est par définition le maître de l'œuvre. Encore faut-il qu'il soit suffisamment sensible pour concilier les exigences purement architecturales et les données plastiques fournies par l'artiste sans rabaisser celui-ci au rôle de conseiller occasionnel. Car il faut reconnaître — et c'est peut-être une des raisons de la pauvreté actuelle dans ce domaine — que, lorsqu'ils ne sont



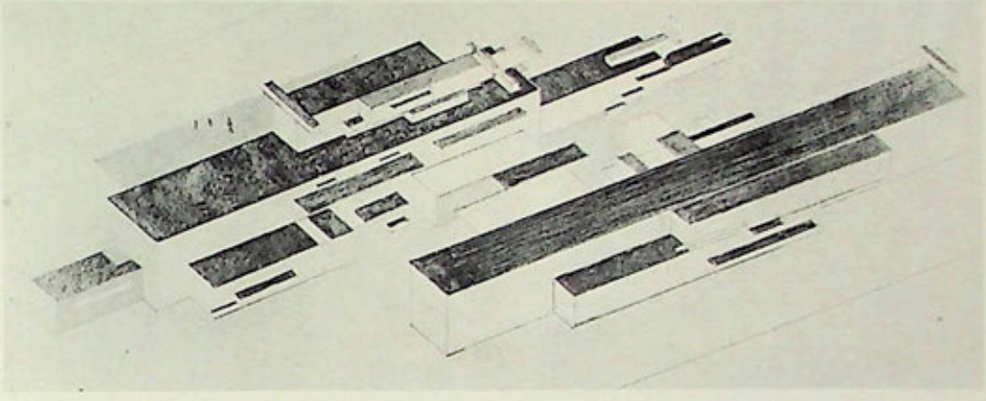
◄ *Carlos-Raúl Villanueva est un des principaux champions de la synthèse des arts plastiques et de l'architecture. Il l'a prouvé en intégrant à ses diverses constructions de la Cité Universitaire de Caracas de nombreuses œuvres des plus grands artistes contemporains. On voit ici une des plus belles sculptures de Pevsner,* Projection dynamique au 30e degré *(1950-1951), qui se détache devant un des trois panneaux de* Sophia, *composition en céramique de Vasarely.*

Le plafond de l'Aula Magna de la Cité Universitaire de Caracas, fruit du travail concerté d'Alexandre Calder, de C. R. Villanueva et de l'acousticien Robert Newman, est un des meilleurs exemples des résultats positifs auxquels peut aboutir une étroite collaboration entre créateurs et techniciens.
▼

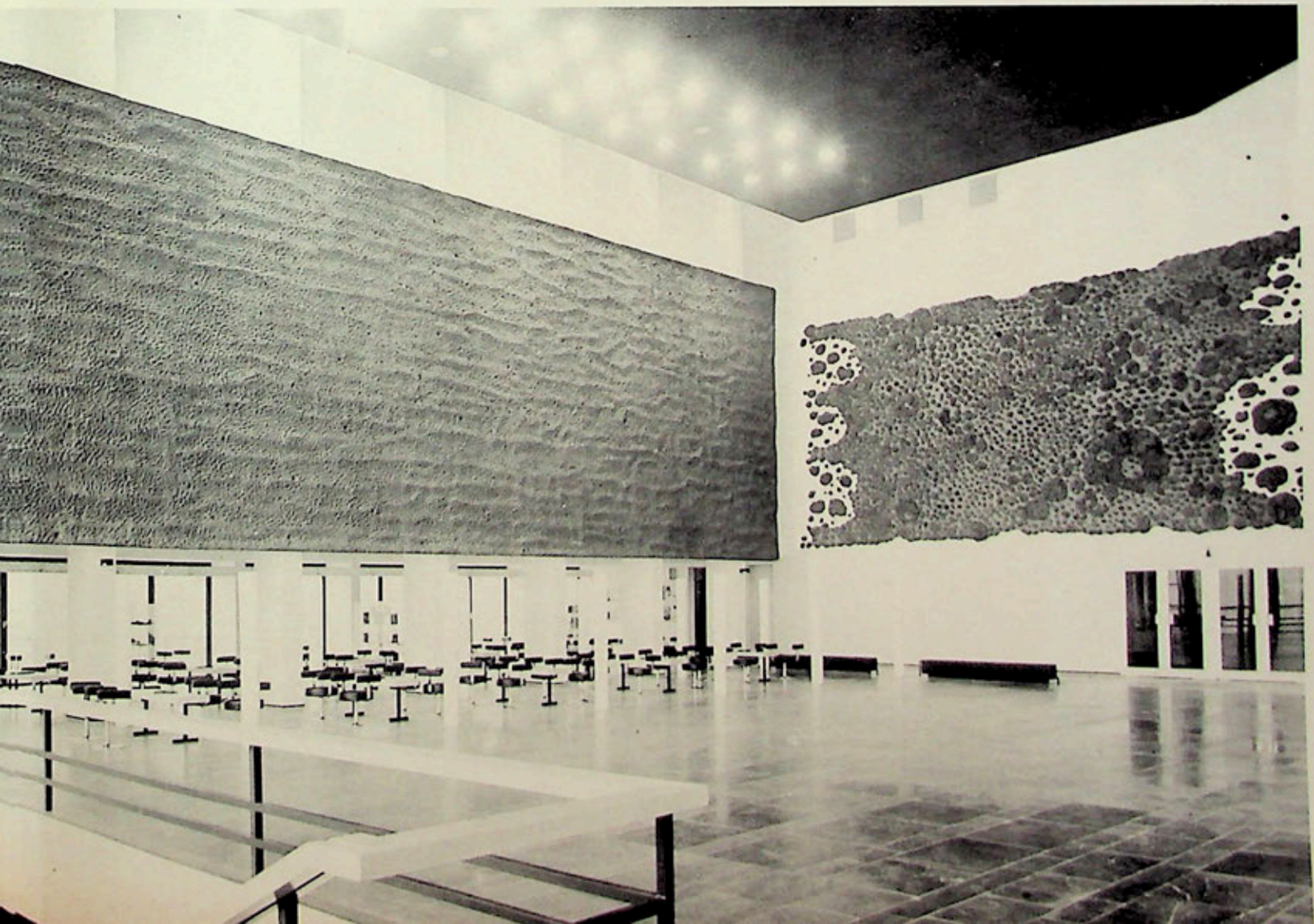


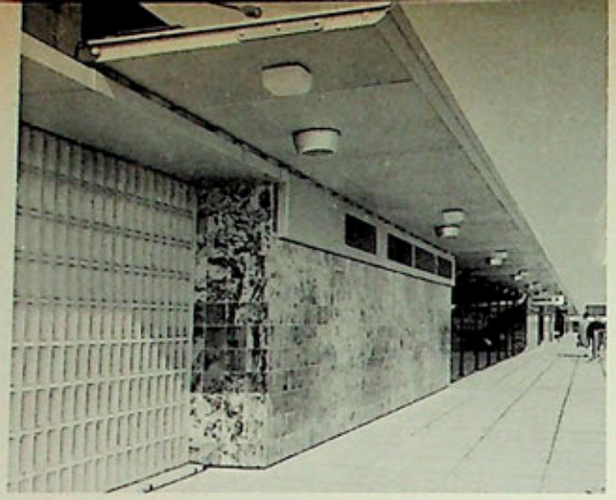
En bas de la page

Yves Klein a pu réaliser au Théâtre de Gelsenkirchen son rêve de stabilisation d'un certain état de sensibilité picturale au moyen de murs bleus dont l'uniformité même marque une première étape active vers une immatérialisation totale. Les deux monochromes de 20×7 m et les deux reliefs-éponges de 10×5 m du foyer concourent, notamment, à créer une « ambiance bleue » d'une grande intensité.

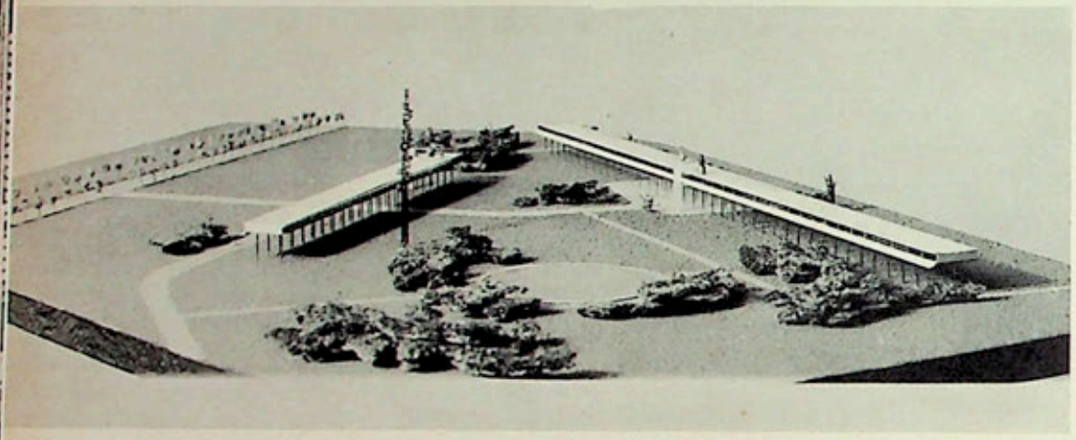


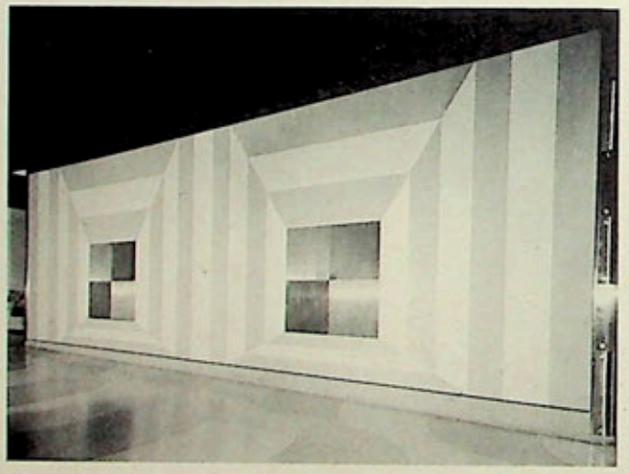
Avant de revenir, sous la pression du nouveau régime, à une peinture traditionnelle, Casimir Malévitch avait appliqué les principes plastiques de son suprématisme pictural à l'architecture. Ces projets, qui ne devaient jamais être réalisés, constituaient pourtant l'amorce d'une expression architecturale fort intéressante, entièrement dominée par l'élément formel. ►





◄ *Cette composition murale en carreaux émaillés du jeune peintre français Claude Viseux, destinée à orner une des plates-formes d'accès aux terrasses de l'aérodrome d'Orly, trahit la mauvaise conception d'un programme dans lequel l'artiste est traité en parent pauvre. Combien de visiteurs s'apercevront qu'il s'agit d'une « œuvre d'art »?*





▲ *« Portals », une grande composition murale de Josef Albers, décore le grand hall du nouveau Time & Life Building (Harrison et Abramovitz, architectes) au Rockefeller Center de New York. Ce panneau, tout en verre et métal, renvoie et diffuse la lumière dans tous les sens. Il est basé sur le pouvoir d'expression optique de formes géométriques simples.*

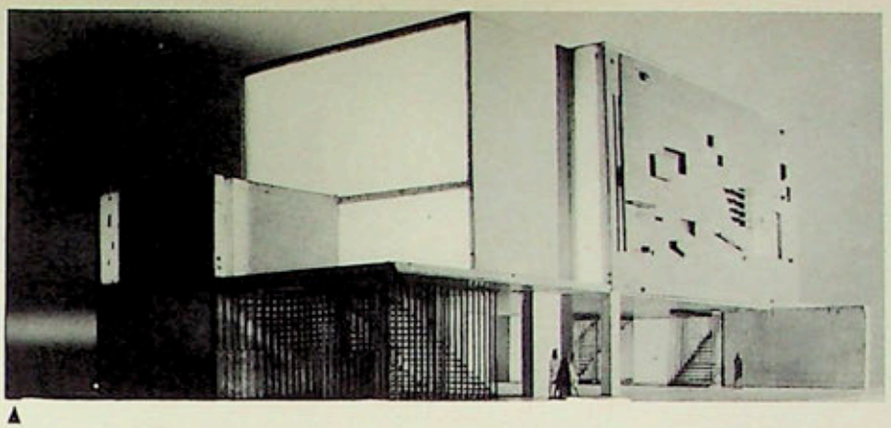
Ci-dessus, au centre

L'esthétique « spatiodynamique » de Nicolas Schöffer ne se limite pas au domaine de la sculpture; elle embrasse toutes les manifestations humaines et notamment l'urbanisme. Celui-ci a récemment conçu des types de villes fonctionnelles verticales et de villes-loisirs horizontales en « expansion statisticienne harmonieuse » de portée révolutionnaire. Ce projet plus ancien combine des éléments d'habitation horizontaux, sur pilotis, autour d'une tour cybernétique sonore. Les toits servent d'aires de départ aux hélicoptères.

pas franchement hostiles aux artistes (ce qui est plus fréquent qu'on ne le croit) les architectes se considèrent généralement comme supérieurs à eux, péché d'orgueil qui les empêche bien souvent de voir tout ce qu'ils pourraient gagner à une franche collaboration. Certains d'entre eux, il est vrai, font preuve d'une sensibilité plastique équivalente. Ce fut le cas de Gaudi; c'est celui de Le Corbusier dont certaines œuvres comme N. D. du Haut à Ronchamp relèvent autant de la sculpture que de l'architecture. Pour préserver l'unité de la pensée créatrice, ceux-ci peuvent même se passer tout à fait du concours d'un artiste. Mais il s'agit de cas somme toute très exceptionnels et le travail en collaboration reste généralement à conseiller.

Toutefois, pour que celui-ci soit réellement fructueux, une première condition semble *absolument nécessaire*, c'est que l'artiste soit associé à l'entreprise commune *dès la conception*, dès le premier projet. Or, cela n'arrive presque jamais. La règle pour les architectes paraît être au contraire de n'avoir recours à lui qu'une fois la construction achevée. Ils cherchent alors un emplacement plus ou moins propice (à moins qu'ils n'aient réservé quelques petits mètres carrés de mur, de cour ou de jardin) pour y loger une œuvre choisie le plus souvent dans l'atelier de l'artiste parmi celles déjà existantes. Les architectes arguent bien entendu du fait qu'eux-mêmes ne sont pas toujours maîtres de leurs projets, que des modifications plus ou moins profondes risquent d'y être apportées à chaque instant qui remettraient l'œuvre commune en cause, ou bien encore que les artistes ne savent pas travailler en équipe, ce qui est parfois vrai, mais ne peut être érigé en règle. Quelques exemples précis permettront de mieux apprécier les inconvénients de ce déplorable état d'esprit. Berto Lardera, un des sculpteurs qui ont le plus travaillé pour des architectes, m'avouait récemment avoir presque toujours été obligé d'adapter ses œuvres à des bâtiments préexistants. Alicia Penalba, de son côté, me citait l'exemple d'une fontaine destinée à un grand ensemble, bien

entendu terminé, pour laquelle elle dut se contenter d'exécuter une maquette au 1/6 pour ainsi dire par correspondance, le budget prévu à cet effet ne permettant même pas de payer le voyage à l'artiste. Le résultat — prévisible — fut que les proportions et les lignes de l'œuvre définitive ne correspondaient même plus à la maquette. Dans un autre cas, les amples jeux d'eau prévus pour une autre fontaine se trouvèrent réduits à des jets minuscules, le plancher sur lequel celle-ci reposait n'étant pas suffisamment solide pour supporter l'installation projetée.

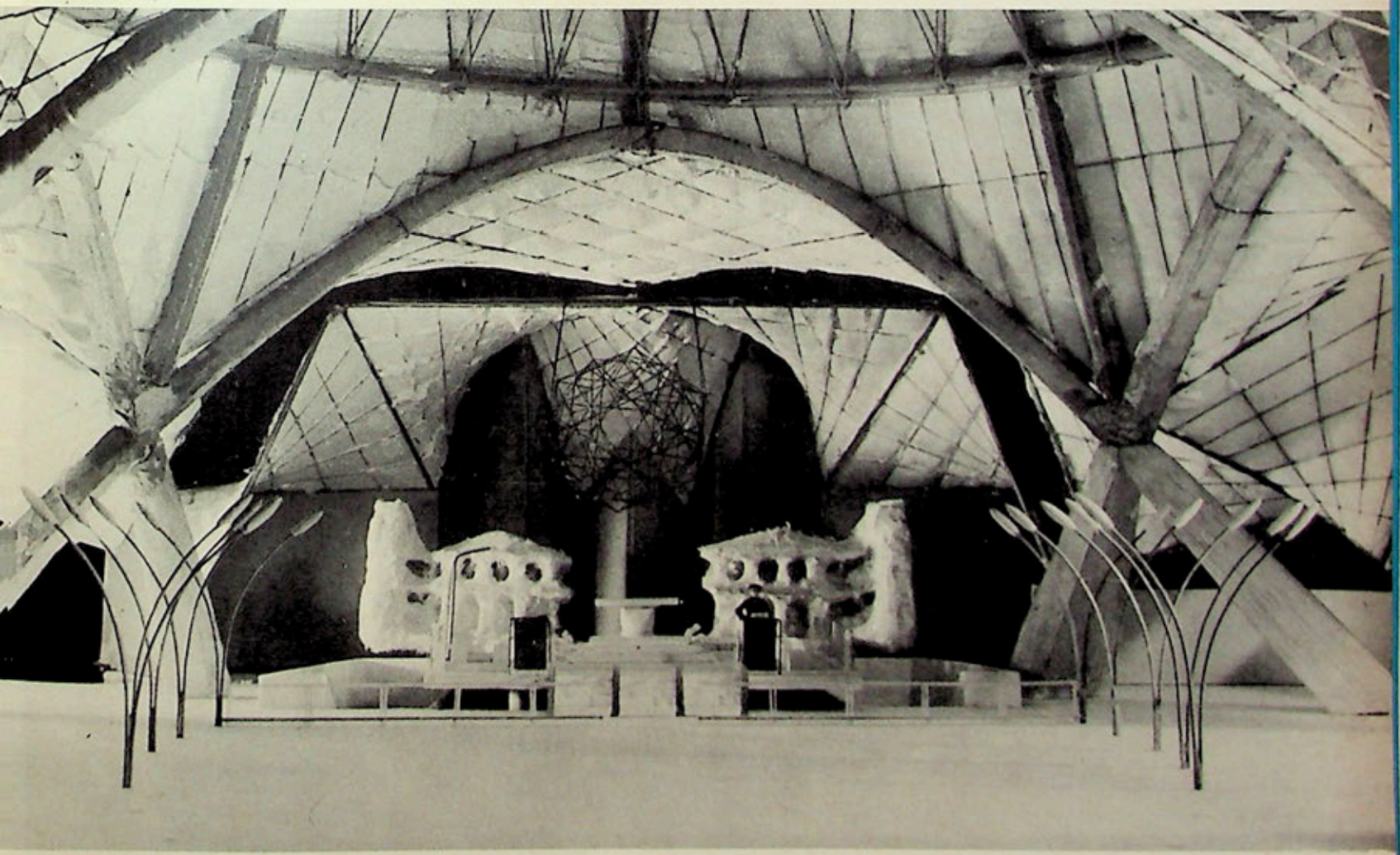


▲

Marino di Teana, qui vient de se voir décerner le grand prix de sculpture d'un concours récemment organisé par la Compagnie Saint-Gobain, est un des sculpteurs actuels qui possèdent au plus haut point le « sens » de l'architecture. Il a, d'ailleurs, réalisé un grand nombre de maquettes d'architecture, dont cette église qui comporte en particulier un grand panneau d'acier et de verres de couleurs et une porte monumentale également en acier et verre.

Etienne-Martin a conçu pour la Cathédrale d'Alger d'Herbé et Le Couteur ce curieux maître-autel, qui est flanqué d'une sorte de retable d'un style fort proche de celui de ses « Demeures », symbolisant les mains du Christ écartant les contradictions. C'est un des rares exemples d'intégration réussie dans le domaine de la sculpture dite (à tort) « informelle ».

▼



(Suite en page 105.)

Aménagements anneXes à l'Architecture

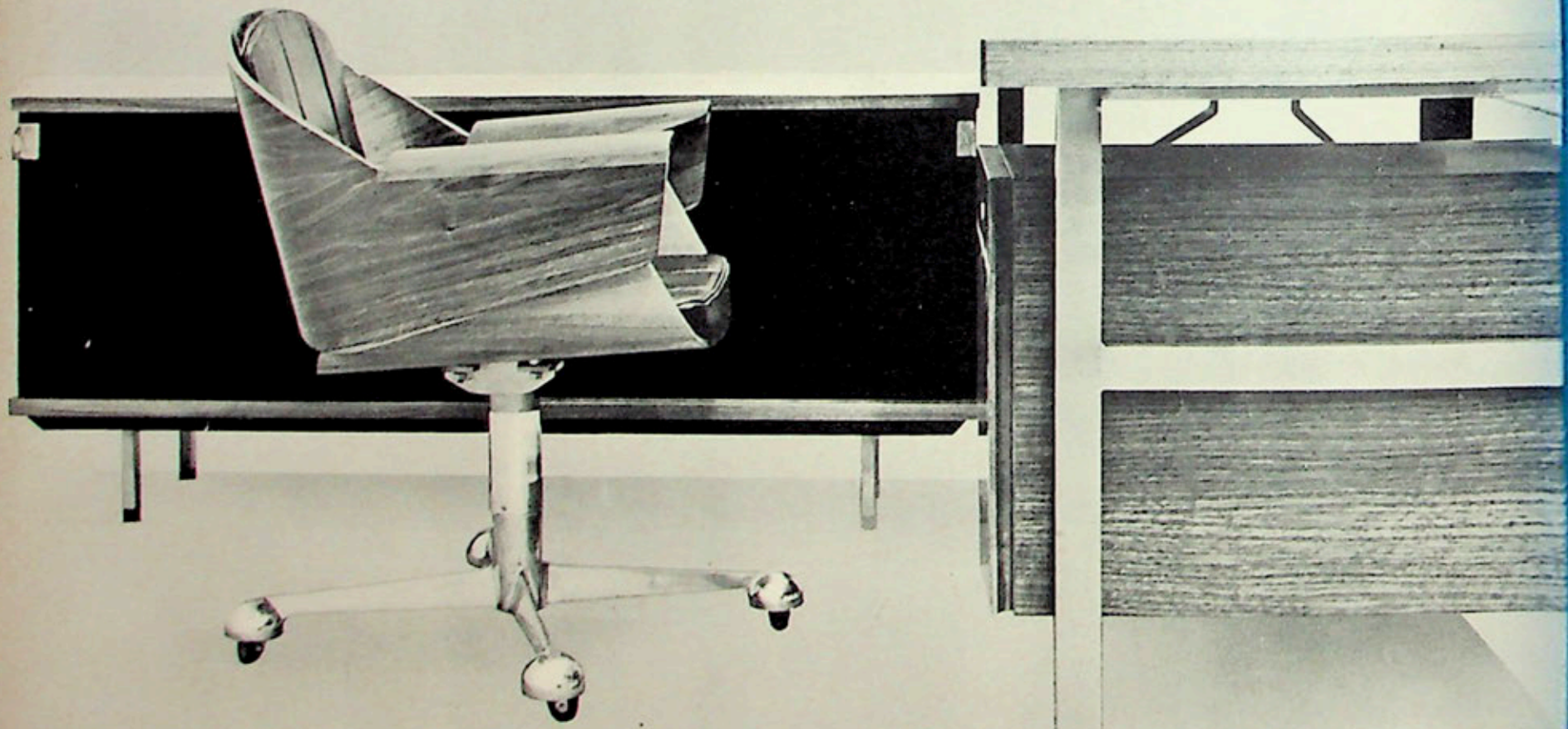
Bureau d'études d'un groupement de fabricants, AXA met à la disposition des Architectes, Collectivités, Administrations, etc.

- une équipe de techniciens et de dessinateurs spécialistes de tous les problèmes d'ameublement et d'agencement intérieurs ;
- une organisation industrielle permettant la réalisation directe de tous programmes d'équipement
- une gamme exclusive de mobiliers de séries : sièges, meubles à éléments, bureaux.

18, Rue Saint-Antoine - Montreuil Seine - téléphone Avron 46-90

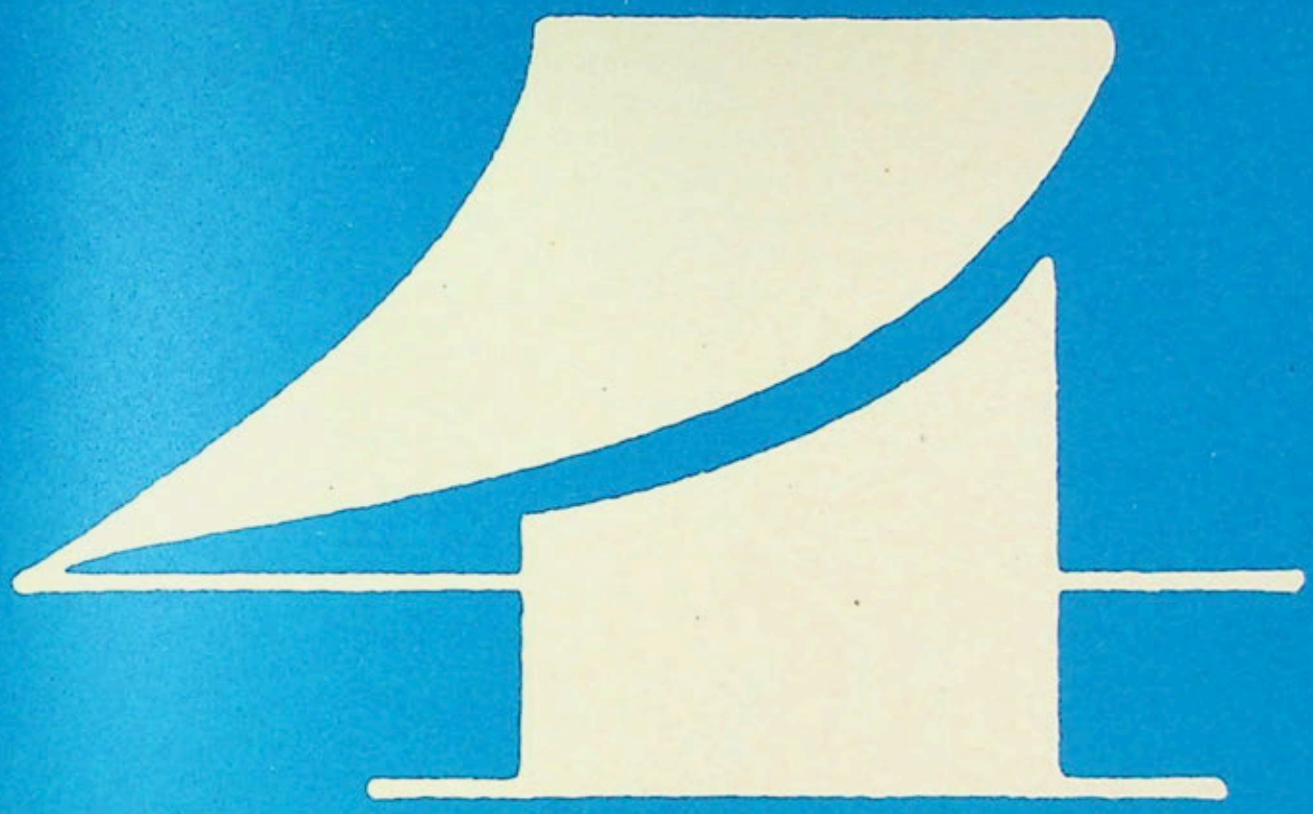
Agents généraux à : LYON - GRENOBLE - LILLE - MARSEILLE - METZ - MULHOUSE

Adresses sur demande.



Siège : création JURG BALLY
Bureau : création B. MARANGE

Photo Genest



décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

Le plus grand immeuble commercial construit depuis 25 ans est à la mesure de la banque qu'il abr

NUMÉRO UN

Un géant admirablement équipé pour remuer de l'argent, soufflant à volonté de l'air frais ou de l'air chaud, doté d'un système circulat d'ascenseurs ultra-rapides déplaçant des milliers d'hommes et des tonnes de papiers à travers 60 étages et 5 sous-sol, et dont pratiquem chaque pore comporte des contacts électriques ou téléphoniques : telle est la Chase Manhattan Bank, à la pointe de Manhattan. Il a fallu ans pour l'édifier et elle a été inaugurée au mois de mai dernier. Le sommet plat de cette haute machine de verre et d'aluminium ne pas que modifier son coin du ciel de New York. Parce qu'elle a été élevée dans la citadelle financière de Wall Street, au lieu de suivre migration « uptown » des banques et des affaires vers le quartier de Park Avenue, d'autres grandes entreprises resteront là, d'autres v dront s'y établir. En acceptant le plan audacieux de Skidmore, Owings et Merrill, David Rockefeller (président de la Chase Bank) et conseil d'administration ont jeté les premières bases d'un plan d'urbanisme complexe qui prévoit dans cette zone un grand Centre Mon d'Affaires et de nouvelles voies de communication pour le flux et le reflux quotidien des 400 000 personnes qui travaillent dans ce quart Il est situé dans la partie ancienne de la ville où les gratte-ciel édifiés dans les rues restées étroites donnent à celles-ci des allures canyons obscurs creusés par les hommes. La Chase disposait de l'espace compris entre trois rues. Elle eut la possibilité d'acheter la centrale à la ville de New York à laquelle elle cédait en échange l'espace entourant ce super-îlot, tout en prenant à sa charge la réfec des services publics. Au lieu d'utiliser tout le terrain disponible pour la construction (et c'est le terrain le plus cher du monde : le m carré y vaut 12.500 NF), la Chase Bank a ouvert le site à la lumière et bâti une seule grande tour, réservant 70 % du terrain à une p publique, avec des arbres, des bassins, des sculptures. Au printemps, dans ce quartier jusque là sans verdure les employés pourront fl sous les aubépines en fleurs. La structure est constituée par un immense mur-rideau de verre et d'aluminium fixé à une armature d'ac

CHASE

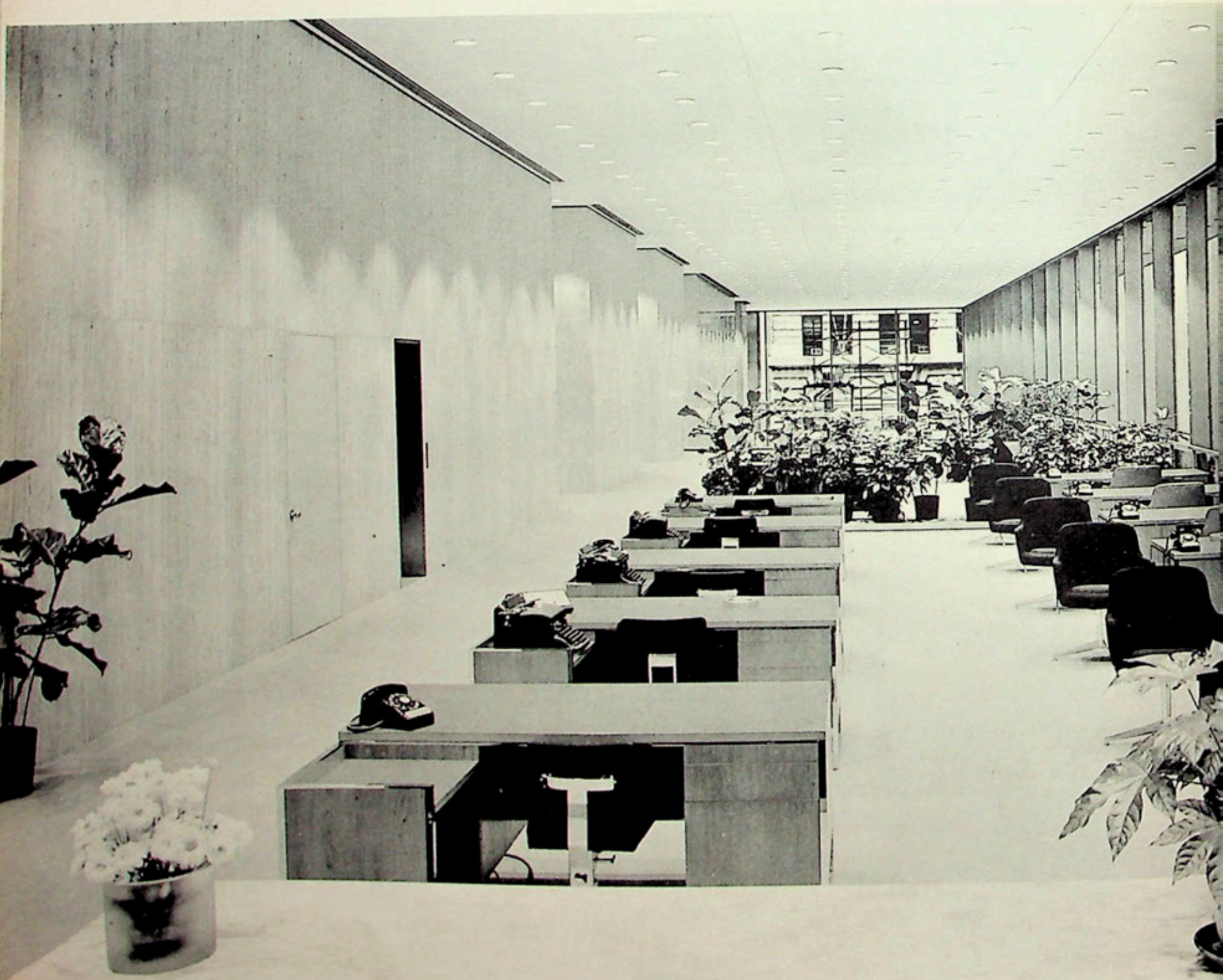
Sur une telle portée, les températures extrêmes de New York soumettent les poutres d'acier extérieures à de fortes dilatations. Pour c raison, on a dû revêtir les piliers supérieurs d'un isolant rigide en laine de verre. L'absence de support intérieur (sauf aux extrém de chaque étage) permet d'utiliser l'espace au maximum et donne une grande souplesse d'agencement. Grâce à la mise en œuvre de s tions très neuves et ingénieuses, tous les aménagements sont possibles. Les cloisons peuvent être disposées de n'importe quelle façon, ce permet de redistribuer l'espace intérieur au gré des besoins successifs et imprévisibles. Les installations électriques et téléphoniques conçues pour s'adapter à cette flexibilité. Comme l'a dit l'un des administrateurs de la banque, personne ne sait quel genre de mach on utilisera dans dix ans... Pour le moment, la banque occupe les deux tiers de l'édifice, et le reste est loué. Si cela devient nécessa les étages actuellement loués seront récupérés pour la Chase. Monsieur Rockefeller, collectionneur fervent a fait en sorte que le budge construction comporte 500 000 dollars destinés à l'achat de tableaux et d'objets d'art. Le choix en a été confié à un jury constitué des hommes comme Alfred Barr, du Musée d'Art Moderne, James-Johnson Sweeney, alors au Musée Guggenheim et maintenant Musée de Houston, Perry Rathbone, du Musée de Boston. Leurs délibérations aboutirent à l'acquisition d'œuvres d'art s'échelonnant l'Amérique primitive au Japon contemporain, avec une insistance spéciale sur l'art abstrait, complément logique de l'architecture mode

MANHATTAN PLAZA

Parmi les nombreux artistes qui ne figurent pas dans ces pages, citons Joan Mitchell, Mathieu, Vuillard (des lithographies), Rodin, que (des lithographies), Soulages, Feito, Afro, Sugai, Crippa, Albers, Campigli, Arp, Rivers, Baskin, Golub et beaucoup d'autres ricains, des jeunes pour la plupart. La collection sera administrée comme celle d'un musée : peintures et sculptures seront prêtées pour expositions, ou même données à des associations culturelles. D'autres les remplaceront, achetées en particulier à de jeunes artistes. somme de 75 000 dollars est prévue pour la sculpture qui ornera la place et dont l'auteur n'a pas encore été choisi. Les architectes, pour l'aménagement intérieur par Mr. Ward Bennett, ont mis au point les moindres détails de l'installation. Ils ne se sont pas cont de choisir les couleurs, les meubles, etc... Soucieux d'atteindre en tout un haut degré de qualité, ils n'ont pas hésité à redessiner eux-m les éléments les plus simples quand ceux du marché ne leur paraissaient pas satisfaisants : poignées de portes, boutons d'ascenseur, robi distributeurs de boissons fraîches. Quelques-uns des meubles choisis, — comme les chaises danoises ou celles de Mies Van der Rohe étaient déjà disponibles dans le commerce. Les autres ont été dessinés spécialement pour la Chase Bank par l'équipe SOM et réalisés des fabricants. Une grande partie de ces créations ont été par la suite cédées à ceux-ci en sorte que dans l'avenir, l'industrie amérie pourra bénéficier de ces perfectionnements. Ajoutons que, pour faire place nette, la banque a fait don des 100 000 pièces du mobilier d anciens bureaux à une quarantaine d'instituts divers. L'Université de Columbia, bénéficiaire heureuse, mais submergée, d'une gra partie du lot, a dû construire un garde-meuble spécial pour engloutir cette marée.

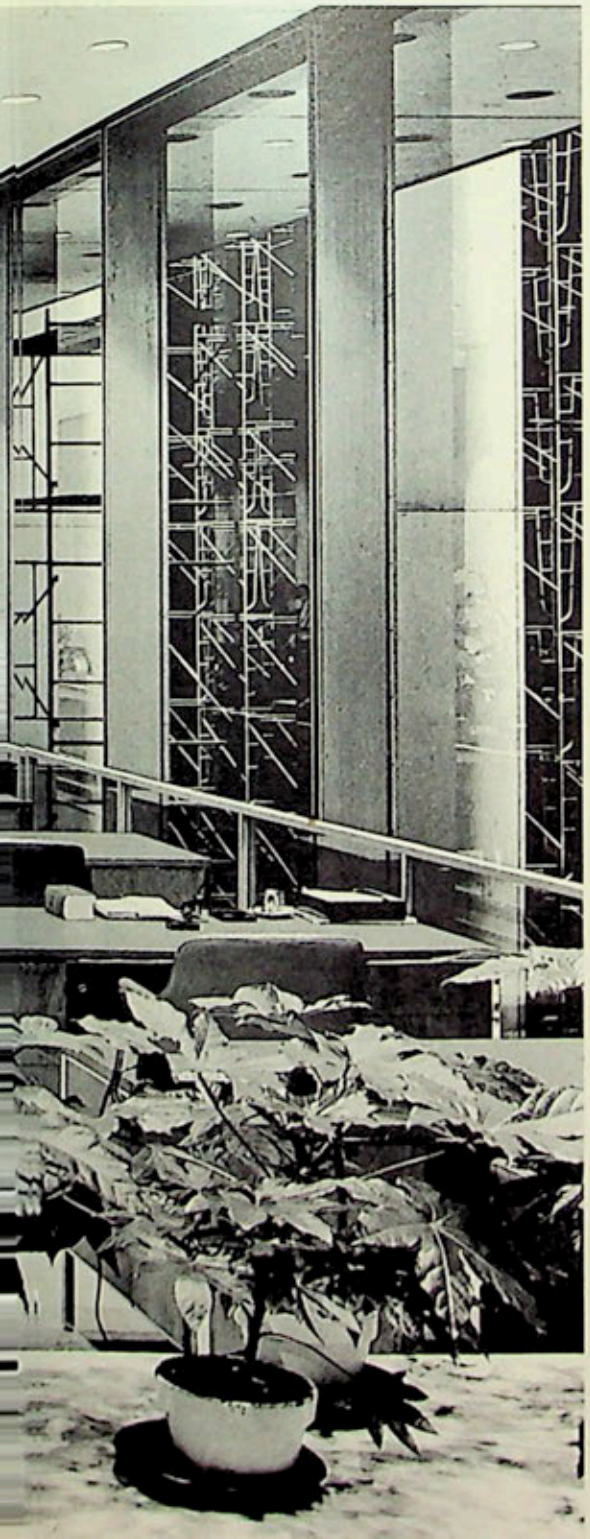
Reportage Rosamond Be

Le siège principal de la Chase Manhattan Bank, construit par Skidmore, Owings et Merrill, se dresse à l'extrémité de Wall Street, à la pointe de Manhattan. La haute tour de verre et d'aluminium charpentée d'acier est le plus grand bâtiment construit pour des bureaux depuis 25 ans. Par sa taille, c'est le sixième du monde. Sur le budget total de construction et d'aménagement, 250 millions d'anciens francs ont été réservés à l'achat d'œuvres d'art.

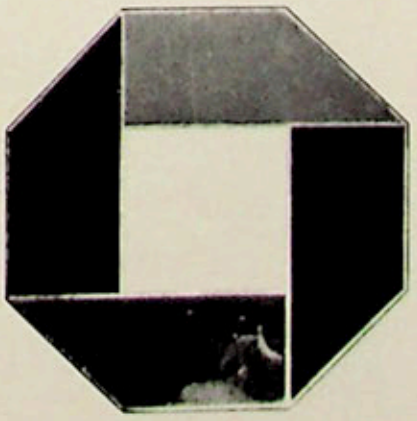


◄ Dans l'entrée principale, la hauteur de plafond est de 9 m. 15. L'éclairage est encastré, comme dans le reste de l'immeuble. A gauche, le mur de verre donne sur une place surélevée qui sera terminée après la démolition d'une partie des constructions avoisinantes. L'escalier que l'on voit au fond conduit à un mezzanine en porte-à-faux et aux bureaux d'un des services de la banque.

L'un des bureaux collectifs (la banque ne comporte que 150 bureaux individuels) avec le secrétariat à gauche, les bureaux des chefs de service et la réception à droite. Du haut en bas de la tour, meubles élégants et fonctionnels, moquette beige, des fleurs, des plantes vertes. La lumière fluorescente est diffusée par des lentilles de plastique acrylique encastrées dans le plafond. ▼



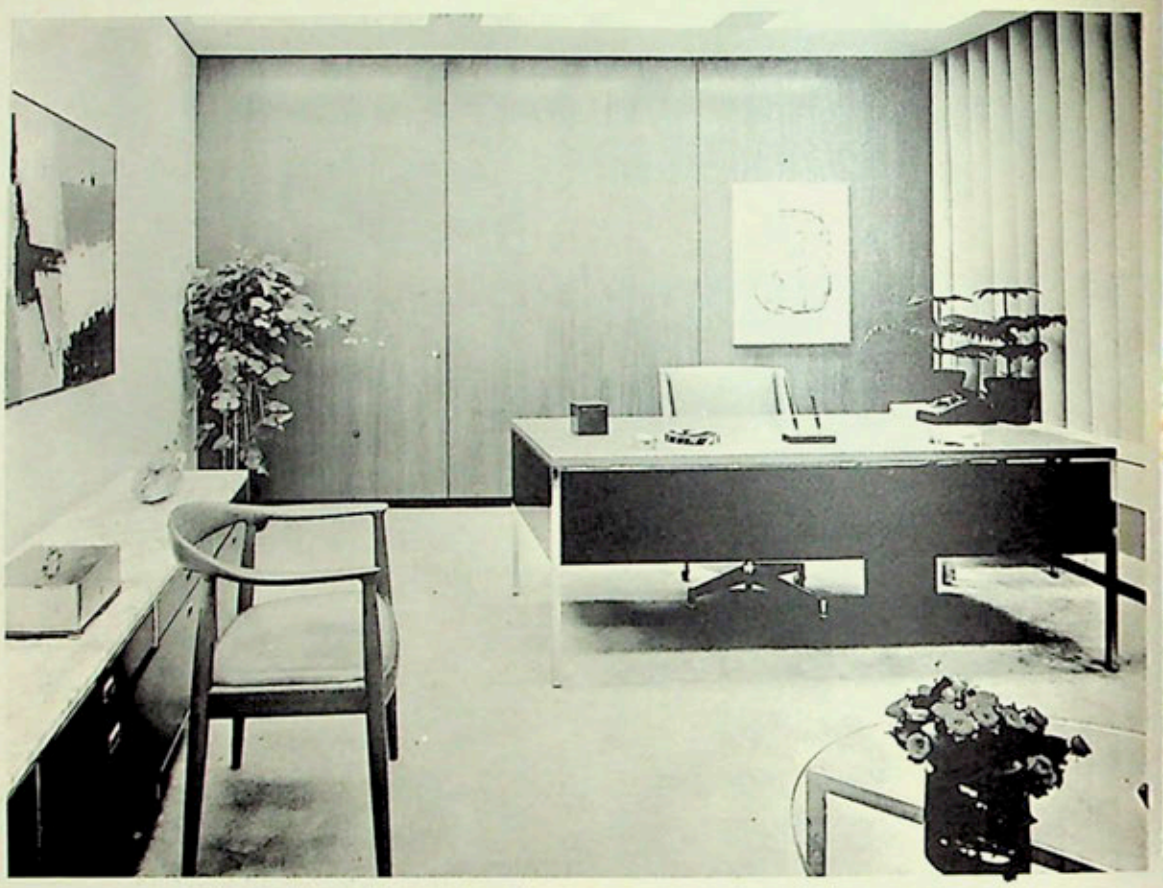
▲ Les bureaux de la Direction sont au 17e étage. Tout y est confort et calme, mais tout y concourt à l'efficacité: épais tapis de Hong Kong, tissus de la Thaïlande, marbre italien, cuir et bois précieux. Une grande partie de la collection d'œuvres d'art est disposée dans ces pièces, chacun des occupants ayant fait son choix. Ci-dessus, un salon d'attente, où le visiteur peut s'asseoir sous une toile du peintre surréaliste belge Paul Delvaux, « La Paix du Soir ».



◄ Les architectes et leurs conseillers se sont penchés sur les moindres détails. L'emblème de la Chase Bank, qui se retrouve jusque sur les boîtes d'allumettes dans les bureaux, a été dessiné spécialement, comme tous les éléments typographiques destinés à cet ensemble.

▲

Les cadres ont été longuement interrogés par les architectes sur leurs goûts et habitudes de travail. Quelques-uns ont préféré la table au bureau. Ici le dessus de la table est en marbre vert, les chaises en cuir. La paroi du fond et l'élément de rangement sont en chêne. Aux murs, deux lithographies de Fernand Léger. Les stores verticaux à gauche sont faits de lamelles en fibre de verre recouverte de matière plastique.



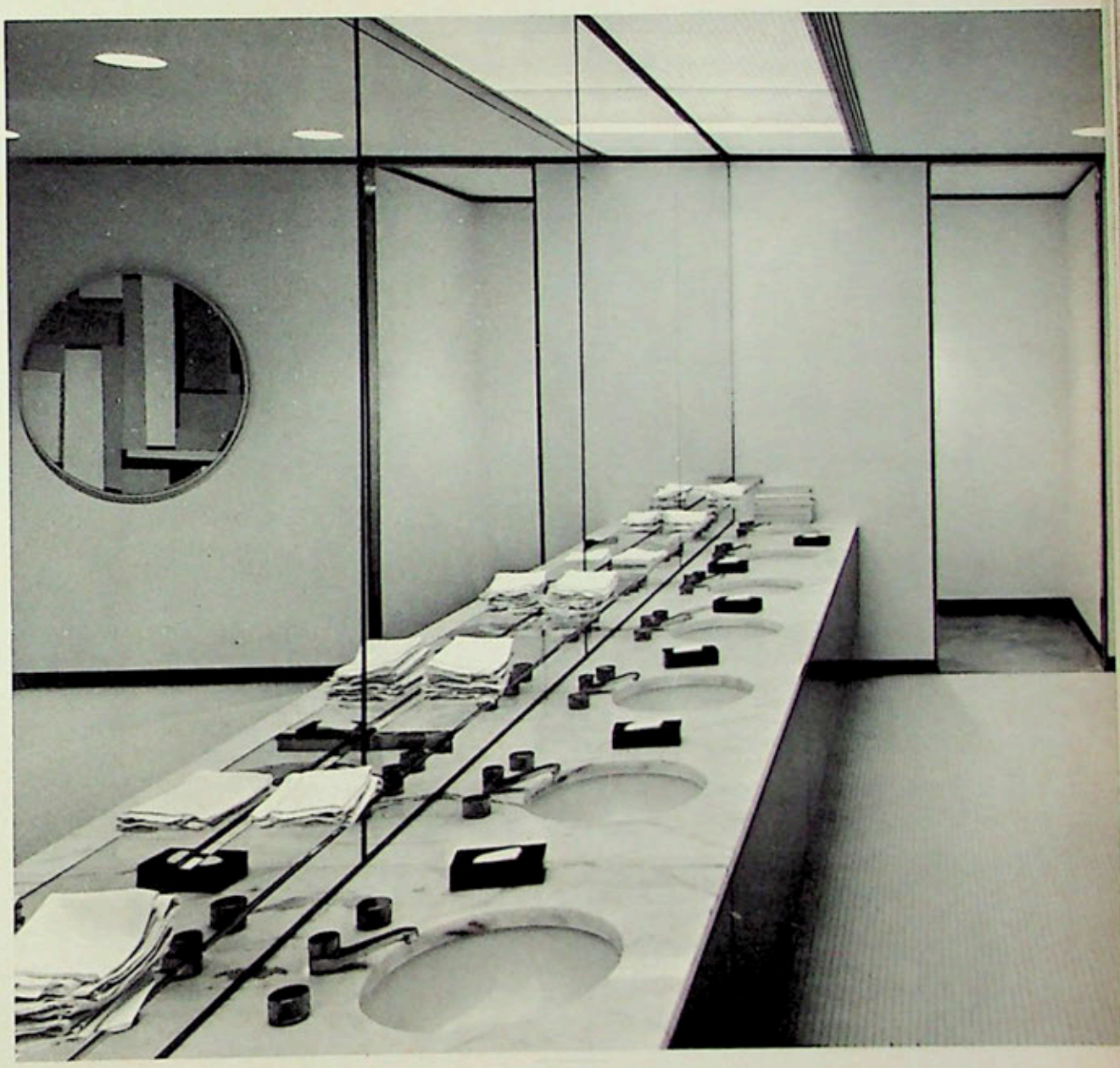
Un autre bureau particulier. Dans cette ► pièce comportant un meuble bureau, on a utilisé le teck, le cuir naturel, le marbre blanc. La peinture, à gauche, est de Charles Shaw, la lithographie, sur le mur du fond de Jasper Johns.

L'une des deux grandes salles de confé- ► rence. L'immense table est recouverte de marbre vert poli. Tout au fond, une huile de Inokuma. Le coq, sur le piédestal à gauche, est une girouette américaine du XIXe siècle. Le modèle de navire est celui d'un fameux voilier de la Nouvelle Angleterre le « Flying Cloud ». La décoration de l'autre salle de conférence emprunte ses couleurs au grand Soulages rouge et noir qui l'orne.

▲
Les membres de la Direction et leurs invités déjeunent au 60e étage, soit dans l'une des petites salles à manger privées, soit dans le hall commun. Toutes ces pièces, ainsi que la cuisine, ont une vue prodigieuse sur la pointe sud de Manhattan, encadrée par les rivières, ponctuée par les flèches ornementées des anciens gratte-ciel et par le lointain signe amical de la statue de la Liberté. A l'une des extrémités de la pièce ci-dessus, une grande toile de Kumi Sugai, et à côté, une chouette en bronze de Léonard Baskin. Chaises en cuir naturel ou en soie beige, moquette beige. Marbre blanc sur les tables rondes.

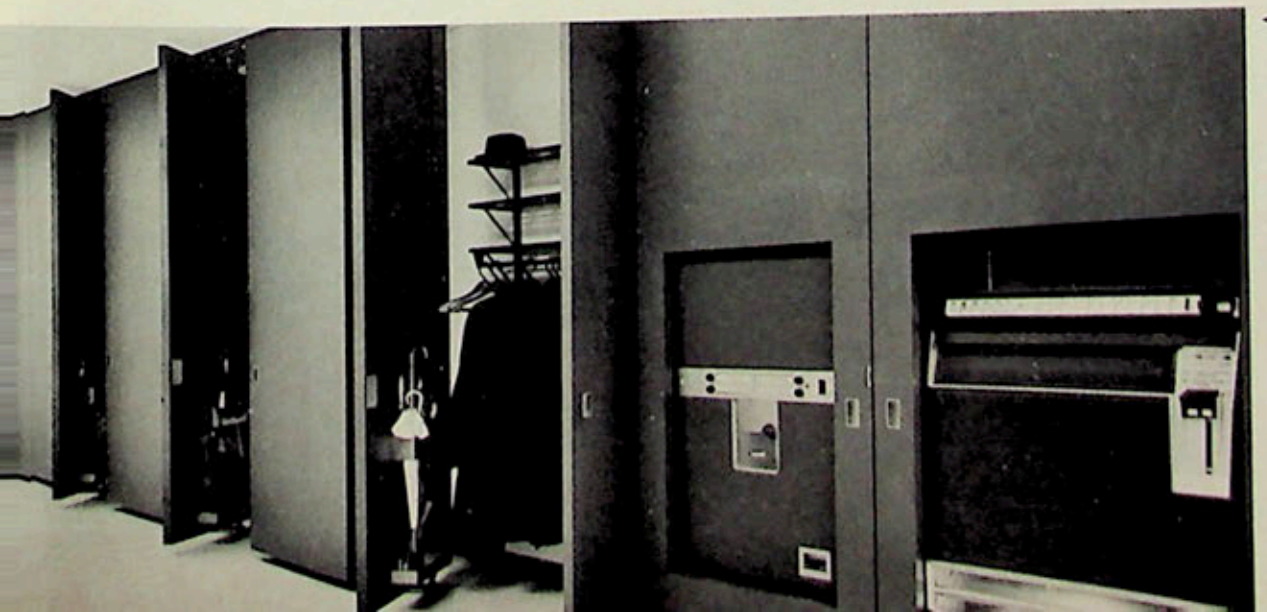
◄ Une figure de proue du XVIIIe siècle monte la garde à l'entrée du hall de la Direction au 17e étage. A gauche une toile de Marca-Relli. On y a également placé des tableaux de Joan Mitchell, Kumi Sugai, José Guerrero et une sculpture d'Afrique Occidentale (Senufo).

◄ Un autre exemple de bureau commun avec, au premier plan, un coin d'attente pour les visiteurs. La variété des couleurs crée une ambiance agréable et gaie. Les parois mobiles à gauche sont en aluminium et en plaques de verre, celles de droite en plastique blanc. Au premier plan à droite, une peinture de Kay Sage et des sièges de Mies van der Rohe. L'éclairage fluorescent est incorporé dans le plafond en dalles acoustiques.



Même pour les lavabos, on a poussé ► au maximum l'étude des lignes et des formes. On peut remarquer ici les cuvettes de marbre, les robinets, les porte-savons noirs. La toile de Glarner, qui se reflète dans le miroir, s'accorde à la rigoureuse géométrie de l'ensemble.

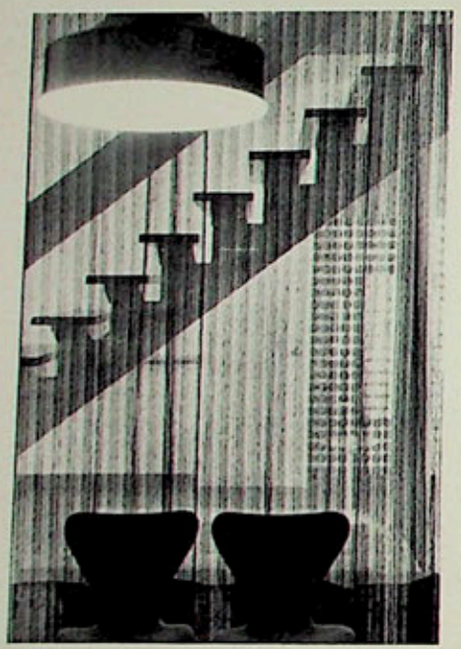
Une partie du bureau de David Rockefeller, président de la Banque. Les œuvres d'art réunies ici appartiennent à sa collection personnelle, et reflètent son intérêt pour l'art moderne et pour l'Orient. Au fond du couloir à gauche, une peinture de Marc Rothko, plus près une figure orientale de bois debout sur un bouton de lotus. A droite, une huile de Signac. Parmi les objets qui garnissent les rayons de la bibliothèque: des céramiques grecques du Ve-IVe siècle, des vases en verre du premier siècle av. J.-C., des sculptures africaines. Le parquet est en teck, et les murs en crépi sauf sur la paroi comportant la bibliothèque, qui est tendue de soie sauvage. ◄



◄ Ces placards et ces distributeurs de boissons fraîches dans le vestiaire des employés sont un exemple typique du soin apporté à la mise au point de toutes les finitions. Chaque fois que les objets utilitaires disponibles sur le marché n'étaient pas d'une forme satisfaisante, l'équipe SOM en a dessiné de nouveaux et les a fait fabriquer.

Un bon exempl

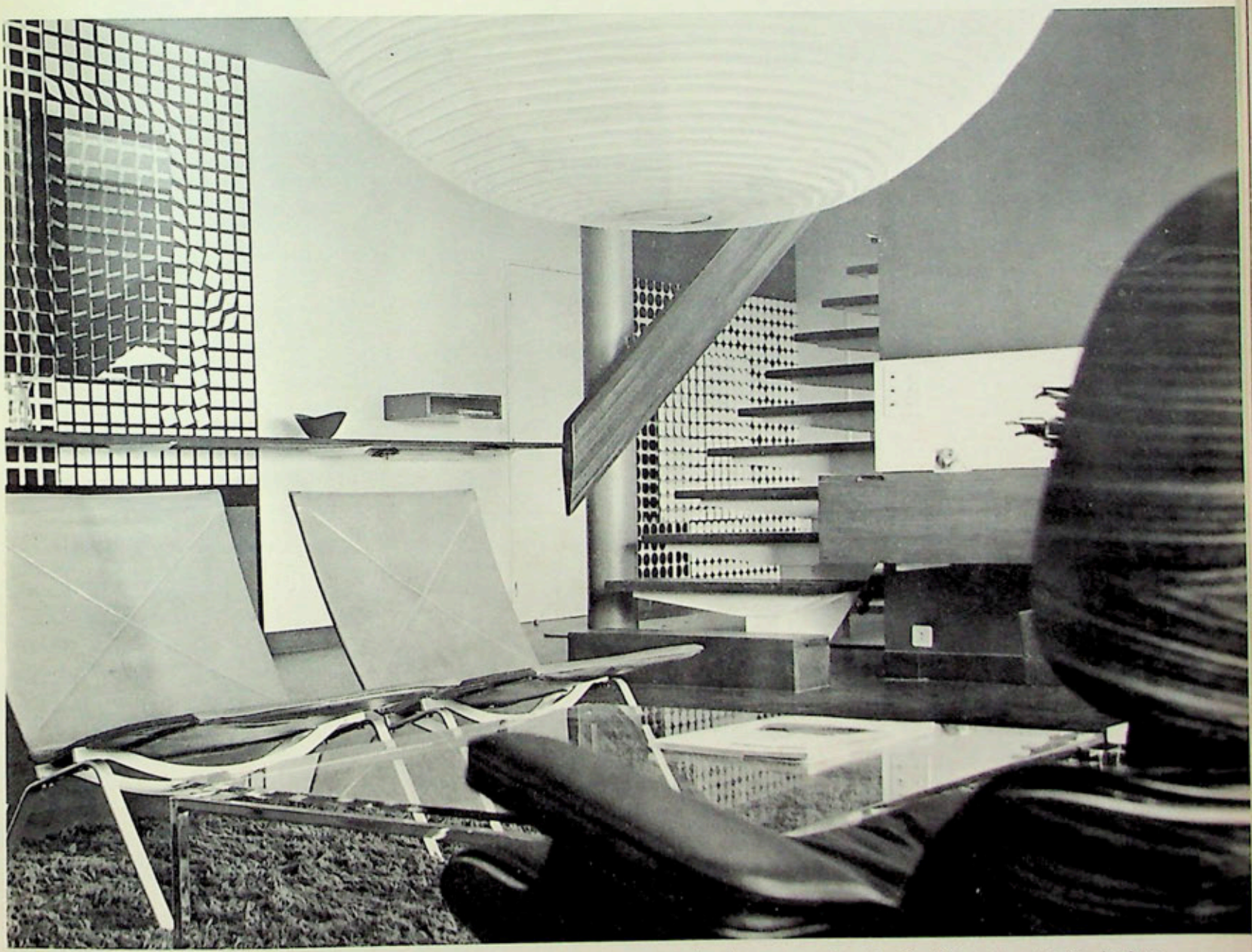
Deux vues du hall d'entrée *prises de part et d'autre de la baie vitrée fixe axant l'ensemble de l'appartement. La photo ci-dessous est prise depuis la salle à manger. A travers un voilage en coton noir et lin écru tissé à la main par Geneviève Dupeux, on devine une des deux compositions de Vasarely rythmant l'entrée. L'escalier à limon central de métal laqué blanc satiné (n° 7 du plan) monte à la terrasse; les marches sont en ardoise grise massive et la rampe en teck huilé. Chaises de Jacobsen (Mobilier International). La photo du bas est prise depuis l'entrée (n° 5 du plan); banquette en cuir naturel et métal chromé mat de Poul Kjaerholm (Mobilier International), table de Saarinen en marbre à pied laqué blanc (Knoll Int.).*



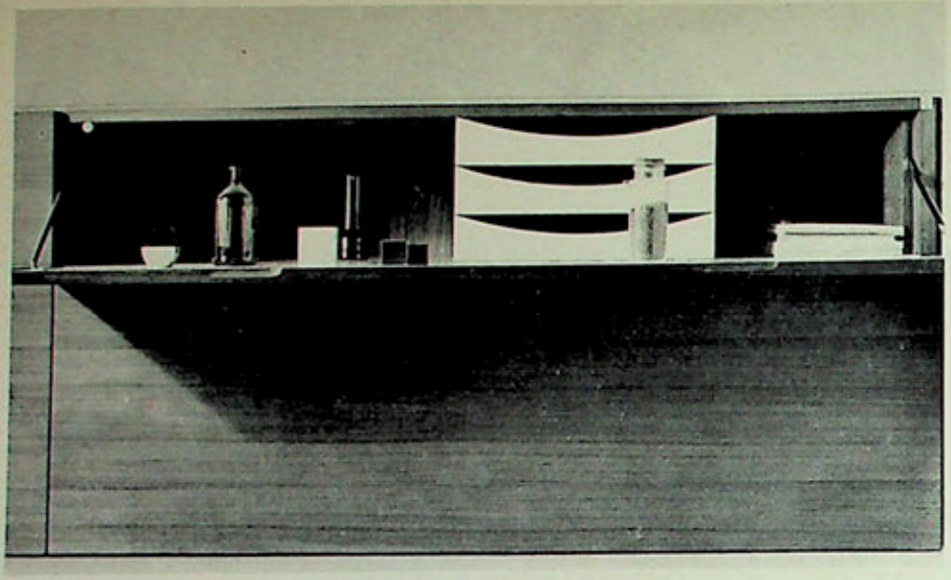
Situé sur deux niveaux aux derniers étages d'un immeuble récemment construit à Paris, par Ginsberg assisté de Ilinsky, cet appartement est un modèle de décoration moderne, harmonieusement adaptée à ses fonctions. Une réussite de ce type nécessite la collaboration entre les architectes « d'intérieur » et « d'extérieur » au premier stade de la construction: dès avant la réalisation du gros-œuvre, André Monpoix et Jean Ginsberg étudiaient sur plans la distribution générale de l'appartement. Celui-ci comporte quatre zones distinctes (voir plans page 93): la réception comprenant entrée, cuisine et séjour (salon, salle à manger); le repos: chambre, salles d'eau, penderies; la section bureau — le propriétaire de l'appartement travaille sur place — enfin, la terrasse. Chaque zone a son autonomie: trois entrées distinctes conduisent à la cuisine, au séjour, au bureau. La terrasse peut être complètement isolée du reste de l'appartement, le bureau également. Chaque zone a été traitée en fonction de son utilisation propre, ainsi la partie réception est dallée d'ardoises — le « salon » proprement dit étant signalé par un tapis de haute laine — tandis que la partie repos comporte des moquettes. Mais l'unité de l'ensemble est un des grands principes de l'architecte d'intérieur: André Monpoix. Les couleurs de base sont le noir (ardoise), le blanc (revêtement de formica mat et de marbre éclaté), blanc et noir repris dans les deux compositions décoratives de Vasarely (voir page ci-contre), le bronze (moquette, piliers peints faisant partie du gros-œuvre, cache-radiateur); le même bois — du teck huilé — est utilisé partout pour les meubles, les parois, les parcloses et les champs, des éléments de laque rouge rythment l'ensemble de l'appartement (façades des blocs cuisine, panneaux rompant les surfaces de teck dans les meubles suspendus, les parois ou les éléments de rangement). Les mêmes formes se retrouvent partout — celle des tiroirs, par exemple, identique dans des dimensions différentes pour chaque meuble. Les finitions sont également très soignées, ainsi toutes les huisseries métalliques sont laquées dans le ton des murs qui les encadrent; du formica blanc recouvre les parties soumises au frottement et à la poussière. Les matériaux ont été choisis non seulement pour leur aspect mais pour leur solidité et leur facilité d'entretien. Pour compléter l'ameublement faisant corps avec l'architecture, André Monpoix a choisi parmi les meilleures créations de série françaises ou étrangères: sièges de Charles Eames, Jacobsen, Poul Kjaerholm, tables basses de Richard. Il est en effet impossible de mettre au point pour chaque ensemble que l'on installe les meubles «légers» qui ne sont pas absolument commandés par les volumes (l'étude d'un siège, par exemple, exige de nombreux prototypes).

Reportage photographique Pierre Berdoy.

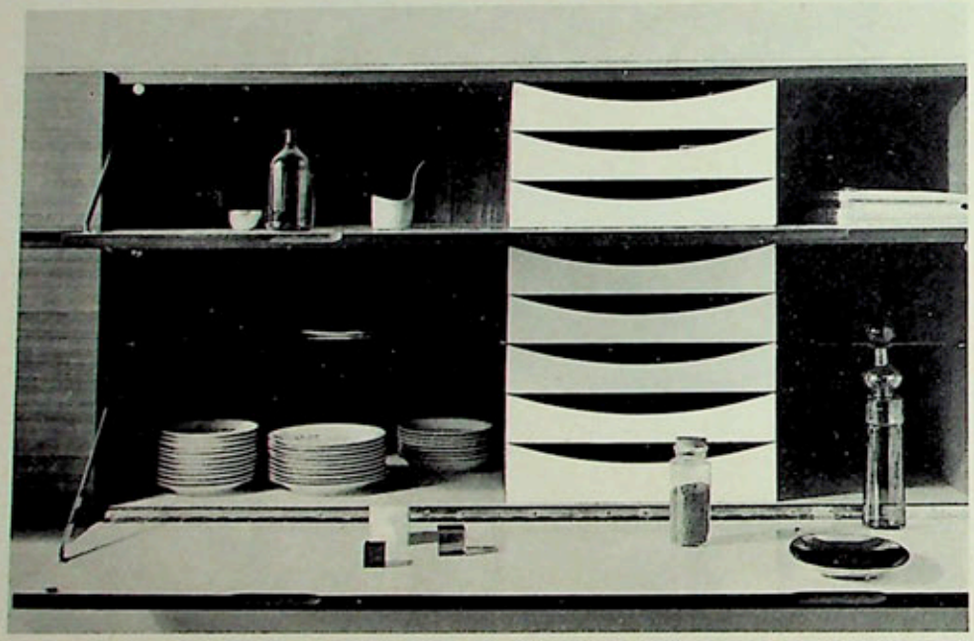
d'architecture intérieure



Cette vue d'ensemble prise de l'angle extrême du salon (n° 8 du plan) montre l'organisation de l'appartement. *Au premier plan, la partie salon, que distingue un tapis de laine au point noué bleu et vert, créé et fait à la main par Geneviève Dupeux; on devine à droite la chaise-longue de Ch. Eames en bois moulé et cuir noir (Mobilier International); table basse en métal chromé et glace de Alain Richard (Meubles T.V.), chauffeuses en cuir naturel et métal chromé de Poul Kjaerholm (Mobilier International). Au fond, le hall d'entrée avec les compositions cinétiques de Vasarely. Ces œuvres (d'une surface de 12 m²) sont composées de deux dalles de glace sécurit gravées fixées à 12 cm du mur peint par des portants en acier chromé. A droite de l'escalier montant vers la terrasse, contre un mur peint en brun soutenu, un meuble suspendu en teck huilé avec panneau mural de formica blanc mat.*

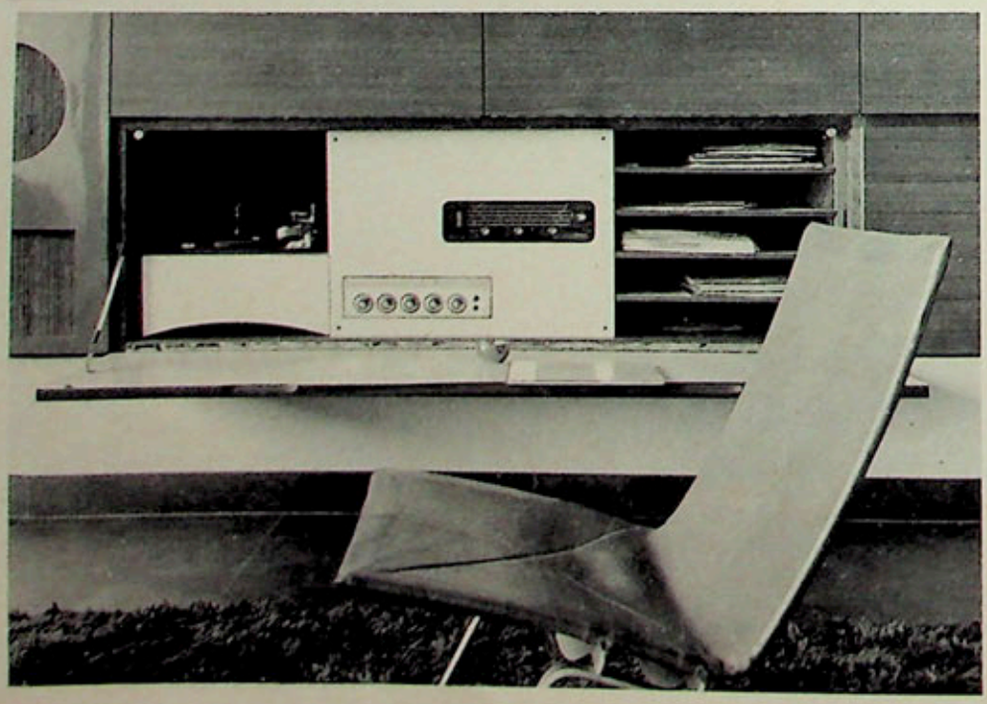


◄ *Détail montrant* l'organisation intérieure du meuble suspendu *accroché au mur du fond du salon (voir page ci-contre). Ici, l'abattant du haut est ouvert montrant les deux cases séparées par un caisson à trois tiroirs en teck à façades découpées en formica blanc mat. Prises de main sur le champ intérieur en teck huilé, compas d'arrêt chromé.*

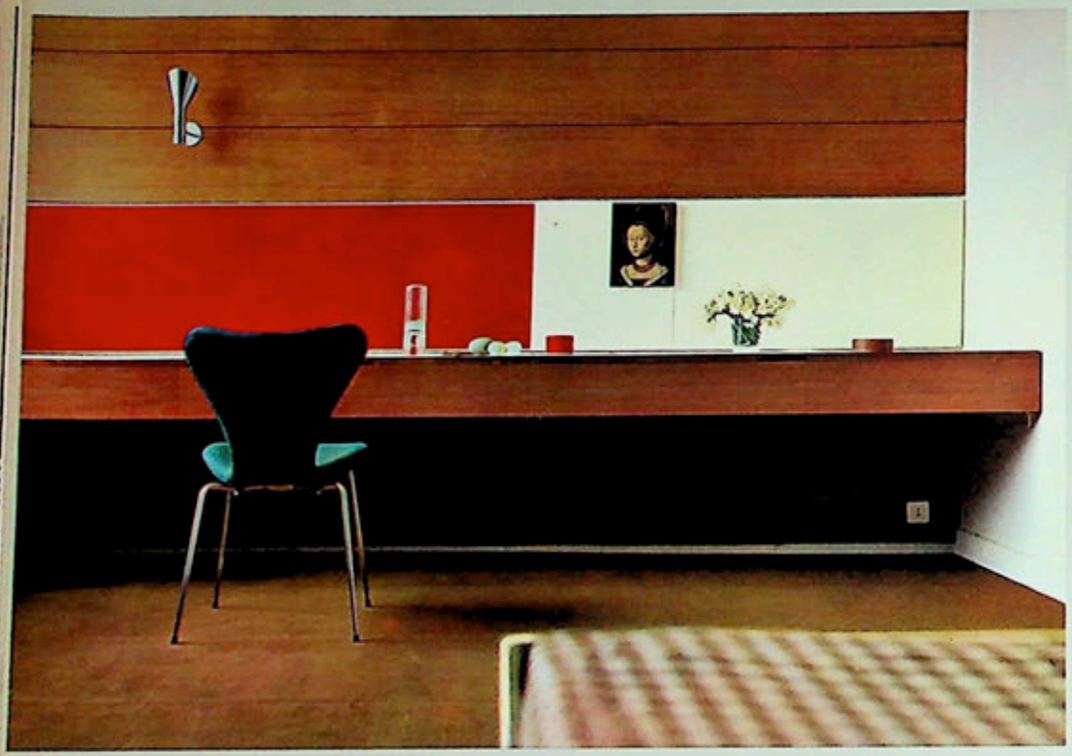


◄ *Cette photo montre la même partie du meuble que celle reproduite au-dessus: ici l'abattant du bas est ouvert montrant la continuation du bloc tiroirs. La case de gauche est équipée de tablettes de glace claire, l'abattant est garni intérieurement de formica blanc mat.*

Le salon vu de la partie salle à manger. ► *Au premier plan, on aperçoit la table en teck huilé et une chaise de Jacobsen recouverte de toile de laine vert sapin. Un grand canapé dû à l'architecte Nelson (Herman Miller, distribué par Mobilier International) sépare les deux parties du séjour. Sur le tapis de haute laine, autour des tables basses de Alain Richard dont l'une est en glace et l'autre en marbre sur piétement d'acier (Meubles T.V.), la chaise-longue de Eames et les chauffeuses de P. Kjaerholm (voir page 89). Le cache-radiateur que l'on voit à gauche devant la baie vitrée est en tôle laquée kaki. Lampion géant de Noguchi (Steph Simon). Au fond, encastré dans le mur, un meuble suspendu en teck huilé légèrement surélevé par rapport au sol et comportant à gauche: radio, pick-up, disques et à droite: bar, éléments de rangement pour la vaisselle, les verres, l'argenterie. Sol en dalles d'ardoise (Ardoisières d'Angers).*



◄ *Détail d'*une autre section du meuble suspendu *composée selon le même rythme mais contenant la radio. Ce combiné a été étudié en collaboration avec Gaveau et assure une qualité d'écoute exceptionnelle. A gauche, le baffle (les orifices indispensables sont recouverts du voilage de Geneviève Dupeux), la partie pleine est laquée rouge vif. Au centre, tourne-disques Garrard à changeur automatique et ensemble amplificateur Gaveau et Tuner AM/FM Frank incorporé. A droite, les disques. Les panneaux rapportés sur les appareils sont en formica blanc mat.*



L'escalier *à rampe de teck massif reliant l'étage et la terrasse (n° 7 du plan). Le mur est revêtu de pâte de verre blanche. Des plantes vertes garnissent le palier (n° 25 du plan). Un rideau métallique commandé électriquement peut obturer la trémie, isolant ainsi complètement la partie terrasse.*

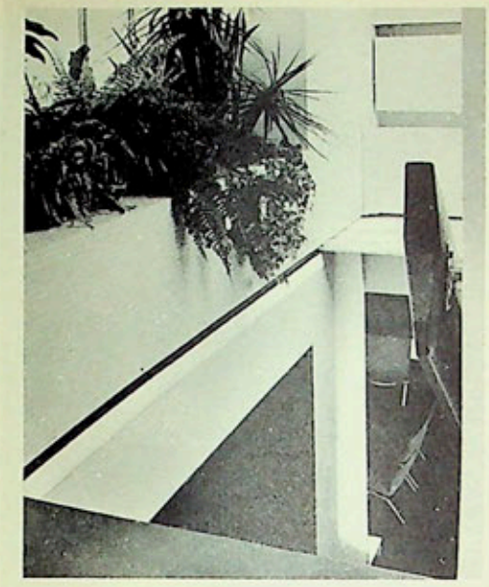
◄ Un détail de la chambre *dont on peut voir d'autres aspects page 94 (n° 11 du plan). Le mur qui fait face aux lits jumeaux est traité en boiserie de teck avec sur la longueur un dosseret de meuble laqué en trois parties, l'une rouge, les deux autres blanches. Le meuble suspendu, à trois abattants plaqués de formica blanc mat, fait fonction de coiffeuse, de bureau-écritoire et comporte également une section rangement. Le sol est recouvert de moquette bronze.*

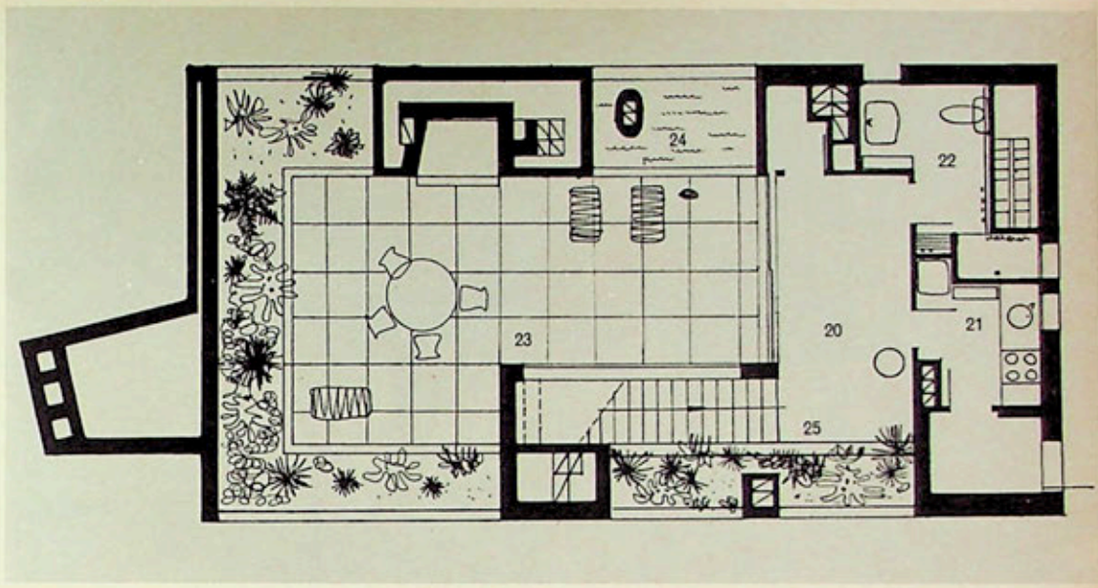
Vue prise de la cuisine vers le séjour. *La séparation entre les deux pièces est constituée par une paroi de glace maintenue entre le plafond et un meuble de rangement (voir page 95), et devant laquelle circule un rideau en coton et chanvre blanc (G. Dupeux).* ▼

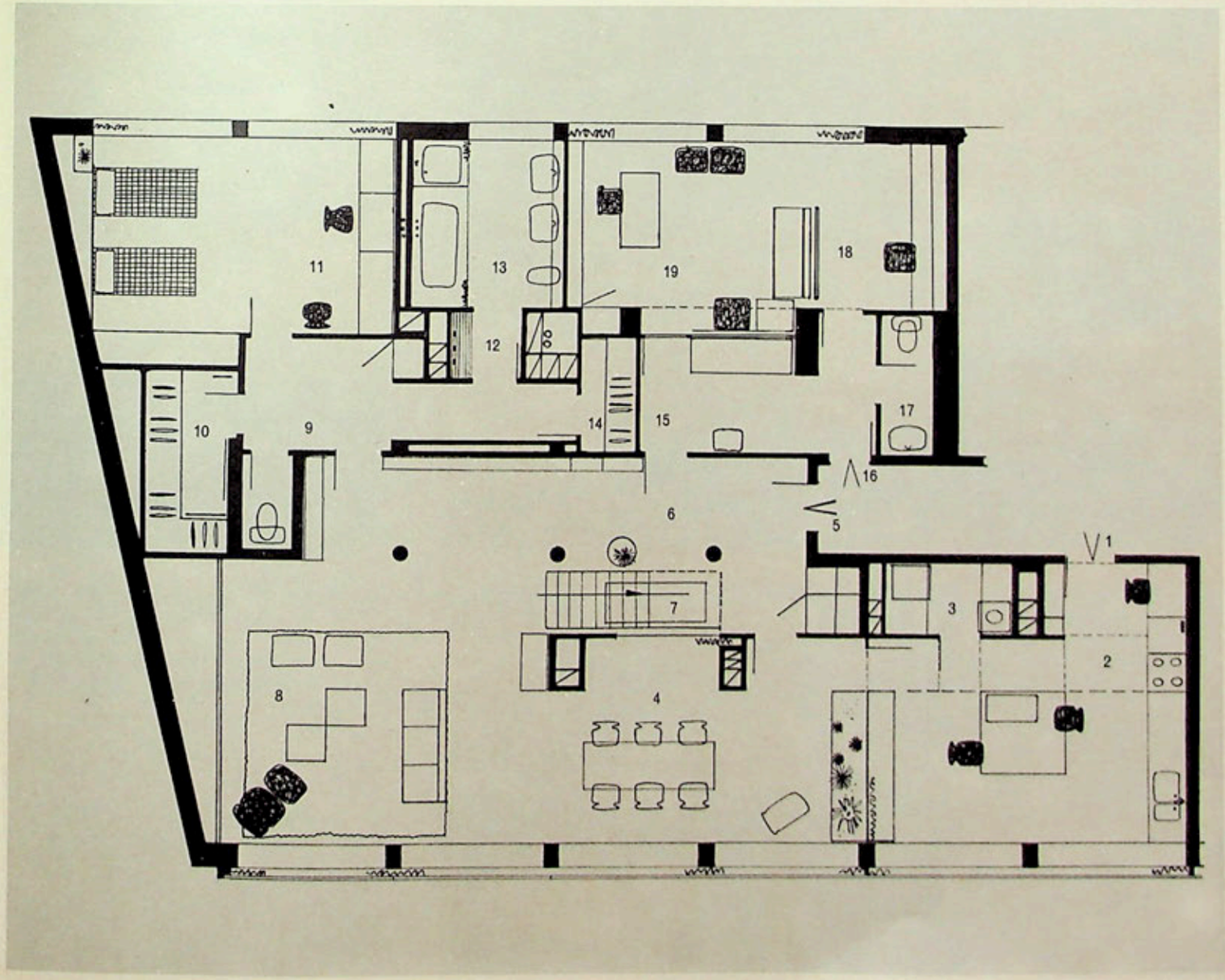
▲ La cuisine *(n° 2 du plan). Au premier plan, une table spécialement étudiée comportant dans le dessus une planche à découper en hêtre massif. Le plateau épais est recouvert de formica blanc mat et les côtés sont plaqués en teck. Le mur du fond, revêtu de marbre de Carrare éclaté blanc, sert d'appui à, de gauche à droite, un plan de travail en hêtre, un caisson rangement à dessus d'acier inoxydable satiné, une cuisinière électrique, un élément rangement garni d'acier inoxydable satiné où s'inscrivent les bacs évier (Johnson). Les façades sont traitées en formica rouge uni. Hotte en tôle d'aluminium laqué noir. Faux plafond partiel en teck et panneaux blancs abaissant la circulation vers le séjour.*

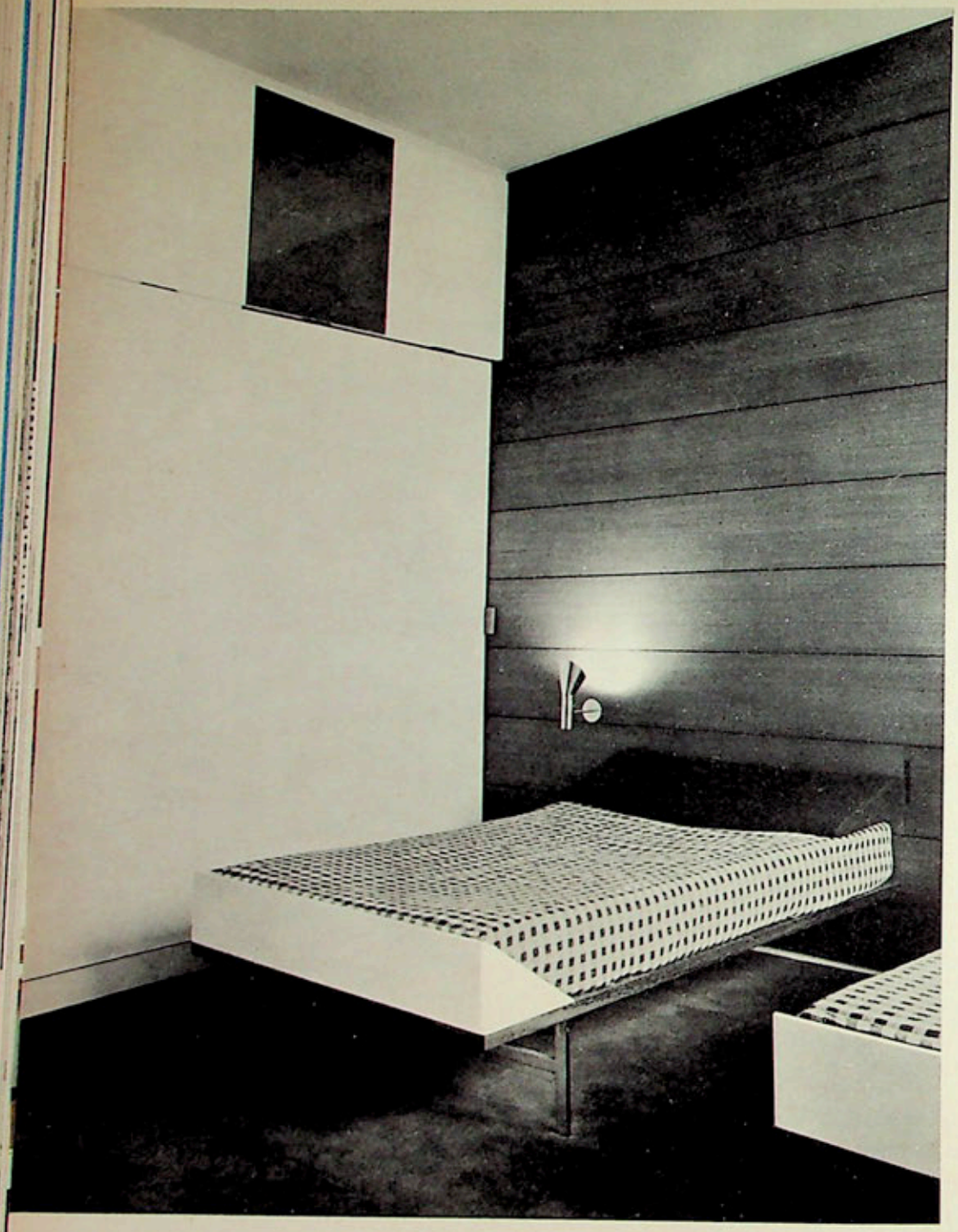
Page ci-contre, en bas, plan de l'appartement *proprement dit au dixième étage: 1. entrée de service | 2. cuisine | 3. buanderie | 4. salle à manger | 5. entrée principale | 6. hall d'entrée | 7. escalier accédant à la terrasse | 8. salon | 9. dégagement | 10. penderie de Monsieur | 11. chambre | 12. vestiaire, salle de bains | 13. salle de bains-douche | 14. penderie de Madame | 15. hall-vestiaire du bureau | 16. entrée de la section bureau | 17. toilettes | 18. secrétariat | 19. bureau. En haut,* la terrasse *au onzième étage: 20. hall couvert | 21. petite cuisine | 22. salle d'eau | 23. terrasse | 24. bassin | 25. palier et plantes vertes.*

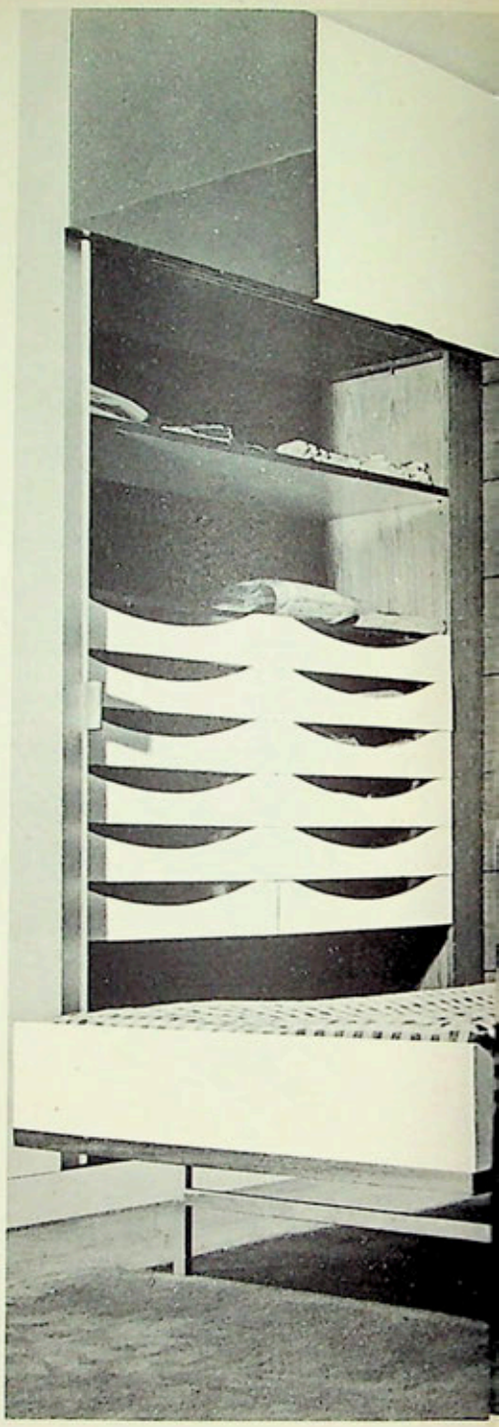
◄ La séparation cuisine-séjour *photographiée de nuit. On aperçoit les plantes vertes placées à la base de la séparation cuisine-salle à manger, côté salle à manger (voir page 95). Au fond, les grandes baies vitrées qui constituent la façade sur l'avenue.*



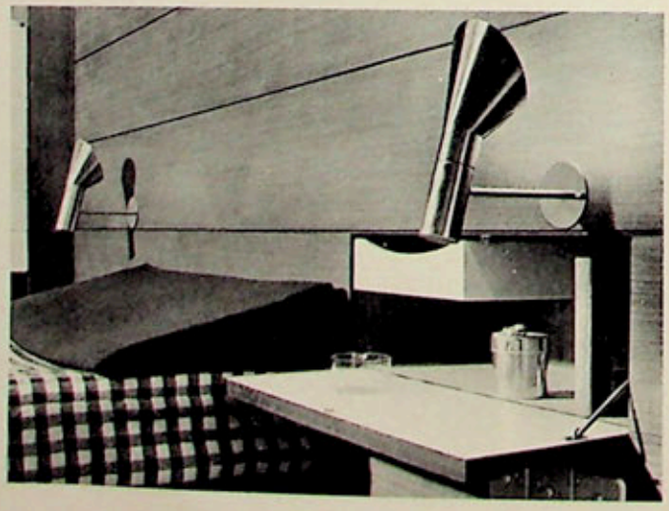

24
22
23
20
21
25


11
13
19
18
12
10
9
14
15
17
16
6
5
1
7
3
2
8
4

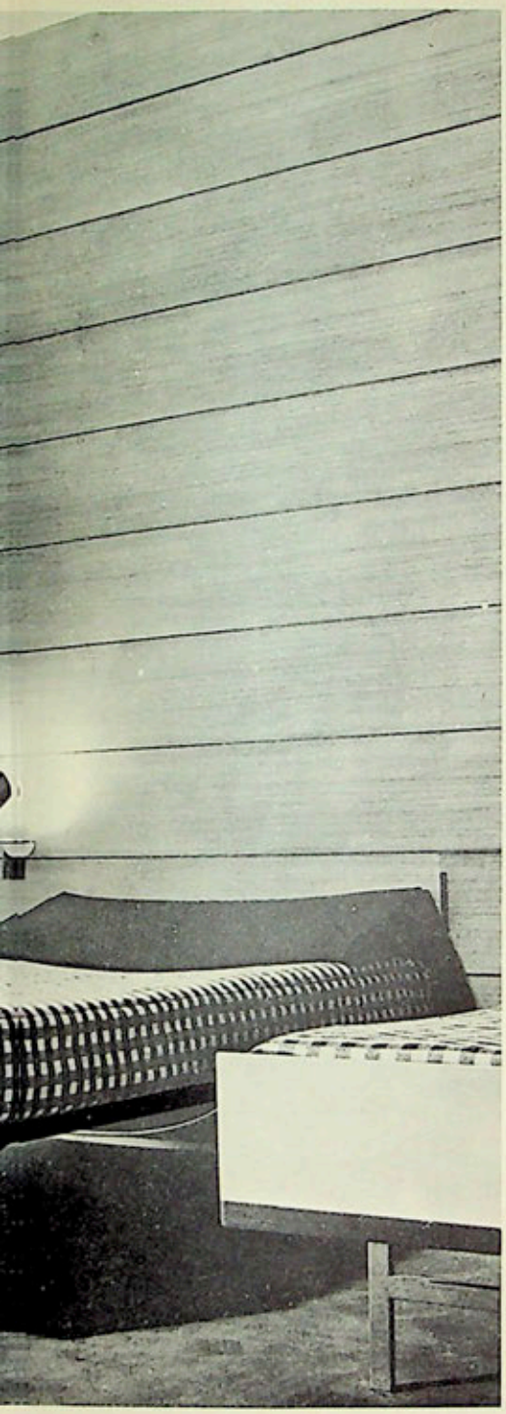




◄ *Ce détail montre l'organisation des* tables de chevet *incorporées dans la boiserie de teck. Tiroir et revers garnis de formica blanc mat. Lampes en acier poli orientables de Poul Kjaerholm (Mobilier International).*



Un tableau électrique *situé à l'entrée de la cuisine centralise l'installation de tout l'appartement et constitue en même temps un élément de décor. Il a été étudié en collaboration avec les architectes de l'immeuble. En haut, les voyants correspondant aux diverses sonneries; en bas, à gauche, les coupe-circuits, à droite, les fusibles de chaque pièce.*



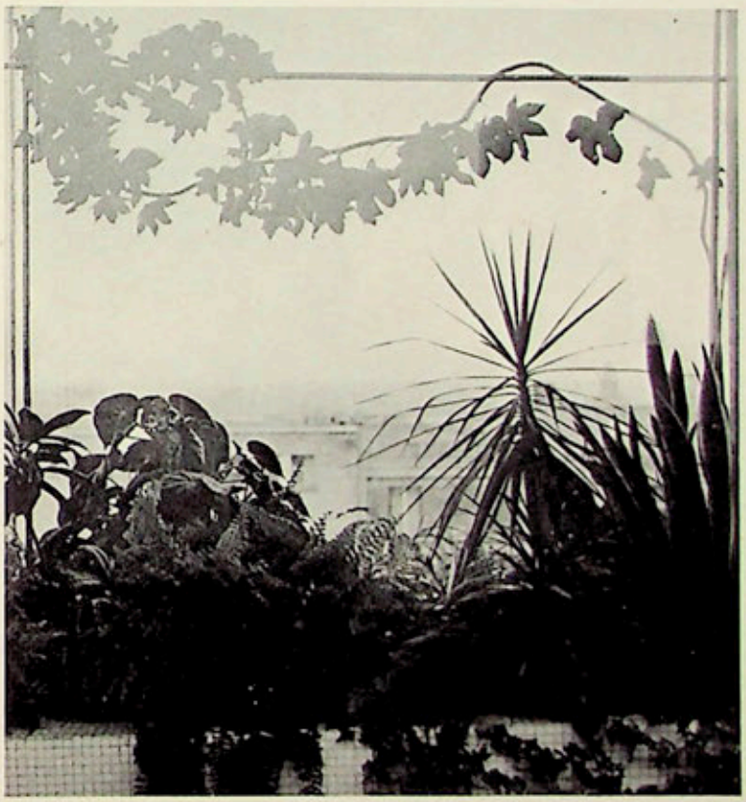
◄ Deux aspects de la chambre à coucher *montrant les lits jumeaux et les meubles de rangement hauts (voir page 92). Les lits sont adossés à une paroi de teck traité en bandes horizontales; ils sont fixés au mur en tête et les panneaux au pied sont en bois laqué blanc sur piétement d'acier chromé. Dessus de lit en tissu à carreaux bronze et blanc (Geneviève Dupeux). Le meuble de rangement comporte en bas deux portes coulissantes laquées blanc et, en haut, une série de trappes laquées blanc et rouge. Ci-contre, la porte coulissante est tirée, montrant les tiroirs à façades découpées en formica blanc mat.*

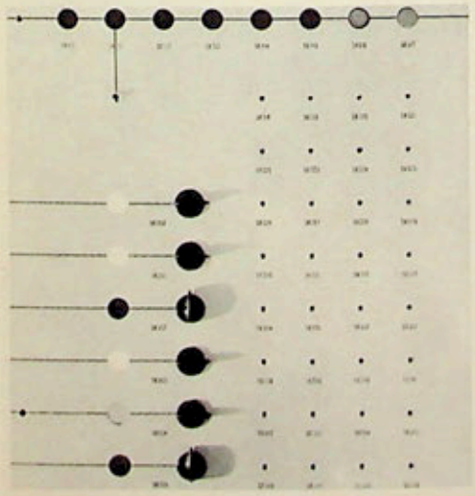
En bas de page

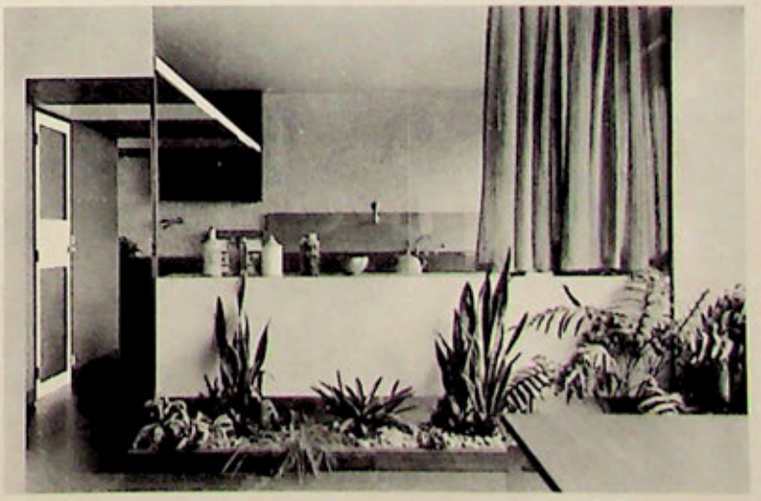
La cuisine vue du séjour *(voir page 92). Des plantes vertes (Orève) disposées dans un bac garni de galets blancs montent devant le meuble de rangement en formica blanc. Le rideau tissé à la main qui coulisse devant la paroi de glace permet d'isoler complètement la cuisine de la partie séjour, tout en ne donnant pas l'impression d'une cloison étanche.*

En haut de l'escalier qui monte à la terrasse, un décor de plantes vertes devant une baie vitrée.

▼







LE BÉTON

Suite de la page 54

Du point de vue esthétique, d'autre part, les conséquences étaient de remplacer les façades pleines par des façades transparentes, de supprimer les corniches devenues inutiles, de jouer avec les volumes en toute liberté. Issue du domaine de la technique, la révolution passait ainsi dans celui de l'architecture.

D'autres architectes, certes, utilisèrent le béton armé, mais — soit qu'ils aient utilisé concurremment ou alternativement avec d'autres matériaux comme Gropius ou Mendelsohn, soit qu'ils n'en aient pas utilisé toutes les possibilités, soit que leur apport soit resté limité comme ce fut le cas pour Mallet-Stevens ou Sir Owen Williams, leur contribution à l'essor et à l'évolution de ce matériau ne pesa pas du même poids. Les techniques se diversifiant, leurs emplois devenaient, il est vrai, plus spécialisés, les architectes ne recourant souvent à tel ou tel type de solutions que selon les nécessités du programme. Pourtant, on peut dire qu'à la veille de la seconde guerre mondiale le béton était devenu l'un des deux premiers matériaux de construction de l'époque avec l'acier dont il reste le principal concurrent.

Durant les années 1920-1930, en effet, après une courte période d'engouement, il semblait que le béton dût être supplanté par l'acier en raison notamment de ses limites d'élasticité légèrement plus faibles, des difficultés de dosage des éléments constituants, particulièrement sur le chantier, du plus grand risque de défauts d'exécution, de sa plus grande sonorité aussi. Pourtant à partir de 1930, des progrès considérables réalisés dans tous les domaines — calculs (théories élastoplastiques), nature des matériaux (ciments, agrégats, aciers, bétons), outillage, etc. — lui firent regagner le terrain perdu. De nouvelles méthodes de préfabrication, d'autre part, rendirent sa mise en œuvre plus facile et moins onéreuse. La préfabrication n'était pas chose neuve. Préconisée par Hyatt dès 1877, pratiquée dès 1890 par Cottancin, Coignet ou Hennebique (on cite même un « Ranger's patent for artificial stone » pris en Angleterre en 1832), celle-ci ne fut appliquée pendant longtemps qu'à de petits éléments — blocs, dalles, poutres, etc. Mais quelques ingénieurs comprirent bientôt le parti qu'on pouvait en tirer et les économies qu'elle permettrait de réaliser : économies sur les matériaux, sur la main-d'œuvre (moins spécialisée et moins nombreuse), sur les frais de chantier ; enfin gain de temps et production de masse.

En France, Bernard Laffaille, en particulier, fut un des champions de la préfabrication lourde. En 1924, il employait des éléments préfabriqués dans la reconstruction de la cathédrale de Reims. En 1929, il utilisait de longs pans latéraux de 15 mètres de haut entièrement préfabriqués pour l'érection de hangars d'aviation à Metz. En 1936, à Pancevo (Yougoslavie), il perfectionnait ces éléments, coulés au sol et levés ensuite par un simple palan, leur donnant la forme d'un V (voir p. 43), éléments qu'il devait employer par la suite avec succès dans de nombreuses constructions et notamment dans ses célèbres rotondes à locomotives (voir « L'Œil », n° 49). Mais c'est sans aucun doute Nervi qui fit accomplir les progrès les plus décisifs à la préfabrication. Aiguillonné par cette idée qu'il est nécessaire « d'affronter et de résoudre le problème de l'exécution en même temps que celui de l'organisme structural » (« P. L. Nervi », Fréal, Paris, 1957, p. VIII), il réussit à mettre au point des éléments préfabriqués d'une grande légèreté dont il prouva de manière éclatante l'intérêt tant structural qu'architectural avec ses hangars d'aviation, déjà cités, à Orvieto et Orbetello où des couvertures de 100 x 40 mètres de superficie reposent sur six points d'appui seulement et forment une composition linéaire d'une surprenante finesse. Par l'étude simultanée du matériau (il fit breveter en 1943 son célèbre « ferro-cemento » particulièrement efficace dans la constitution de surfaces minces et résistantes de n'importe quelle forme), des systèmes de coffrages (il imagina en 1952 des coffrages-caissons mobiles extrêmement économiques), de l'assemblage et de la disposition formelle des éléments (construction de surfaces ondulées, planes ou courbes, de structures à double courbure, coupoles et voûtes minces), il arriva à faire du béton armé un matériau beaucoup plus maniable et économique qu'auparavant et permettant surtout de concevoir des formes architecturales infiniment plus libres, variées et complexes.

Un autre progrès décisif dans l'essor actuel du béton armé fut la mise au point de nouvelles méthodes de compression, notamment celle de la précontrainte, qui, comme la préfabrication, permettent de réaliser de grandes économies et de se montrer beaucoup plus audacieux dans la création des formes. Le principe de la précontrainte est simple : il s'agit de prévoir les contraintes auxquelles les charges soumettront la matière et de créer à l'avance des contraintes opposées pour contrebalancer les premières. Des recherches furent entreprises dans ce sens dès 1886 aux Etats-Unis par P. H. Jackson et 1888 en Allemagne par Dœhring, mais c'est à Eugène Freyssinet que revint le mérite non seulement d'avoir formulé ce principe, mais encore d'en avoir indiqué nettement les champs d'application. Celui-ci avoue d'ailleurs qu'il lui fallut vingt-cinq ans (de 1903 à 1928) pour se convaincre de la valeur pratique de son idée et que, bien qu'il eût commencé à l'appliquer dès 1907, il ne remporta sa première victoire qu'en 1935 avec le sauvetage de la Gare Transatlantique du Havre. (Cf. « Techniques et Architecture », janvier 1956, p. 66). Si Freyssinet et ses collaborateurs furent pratiquement les seuls pendant longtemps à utiliser cette nouvelle méthode, celle-ci s'est en revanche largement répandue depuis la dernière guerre. Limitée d'abord presque exclusivement aux travaux publics, elle est maintenant couramment employée en architecture où elle donne des résultats du plus haut intérêt et souvent fort spectaculaires.

Outre la précontrainte, les recherches sur la compression du béton ont donné naissance à toute une série de techniques plus ou moins proches parentes parmi lesquelles il faut surtout citer celles de la post-contrainte (la mise en tension des armatures s'effectuant après le coulage du béton) et de la prétension partielle. Une autre solution, enfin, a été proposée par Henry Lossier, celle de l'autocontrainte qui réalise la compression grâce à l'emploi de ciments « expansifs ».

Toutes ces découvertes et ces études ont naturellement eu de profondes répercussions dans le domaine de l'expression architecturale où la possibilité d'obtenir des formes inédites a provoqué la naissance de nouveaux courants et de nouveaux critères esthétiques.

En Europe où l'usage du béton armé était déjà très répandu avant la guerre, les progrès réalisés n'ont guère modifié, il est vrai, le panorama des diverses tendances existantes. En France, Le Corbusier domine toujours la cohorte des adeptes du béton. Si ses différentes unités d'habitation de Marseille, Nantes, Briey ou Berlin, le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire (voir « L'Œil », n°' 75, 31 et 57) ou le Musée d'Art Occidental de Tokyo n'ajoutent rien de vraiment nouveau à son apport antérieur, l'église de Ronchamp, le Pavillon Philips à l'Exposition de Bruxelles, le Couvent de la Tourette (voir « L'Œil », N° 75) ou le Palais de l'Assemblée à Chandigarh (voir pp. 50-51) marquent en revanche une nette évolution de son esthétique et le souci d'exploiter très largement et beaucoup plus librement les ressources plastiques du matériau. Abandonnant l'aspect un peu géométrique de ses premières œuvres, il n'hésite plus en effet à employer des surfaces courbes ou des formes en coques et, par le lyrisme avec lequel il traite les volumes, finit par se montrer presque autant sculpteur qu'architecte. Cet exemple de liberté créatrice a eu naturellement une forte influence sur les nouvelles générations.

Quoique plus limitée, l'influence de Bernard Laffaille s'est également fait sentir ces dernières années. Parmi les réalisations les plus intéressantes auxquelles elle a présidé, il faut citer la cathédrale de Bizerte de Le Couteur, exécutée du vivant de l'ingénieur qui y avait introduit ses éléments en V, et l'église de Royan de Guillaume Gillet (voir p. 45) dans laquelle se trouvent réunies deux de ses principales inventions — les V et la voûte mince à double courbure — auxquelles Gillet a donné leur expression architecturale. Que ce soit dans la reconstruction de Royan, dans ses nombreux châteaux d'eau (voir p. 45) ou avec le Pavillon Français à l'Exposition de Bruxelles, ce dernier s'est d'ailleurs affirmé comme l'un des maîtres actuels du béton en France, cependant que l'ingénieur René Sarger qui collabora à plusieurs de ces œuvres semble devoir continuer les recherches de Laffaille avec qui il travaillait. On ne saurait, d'autre part, quitter la France sans mentionner quelques ouvrages particulièrement importants et du reste fort connus comme le siège de l'Unesco de Marcel Breuer, Bernard Zehrfuss et P. L. Nervi (voir « L'Œil », N° 25), le Palais du CNIT de Camelot, Mailly et Zehrfuss, la basilique souterraine de Lourdes de Pierre Vago et E. Freyssinet (voir pp. 50-51) et la récente cathédrale d'Alger d'Herbé et Le Couteur (voir p. 69 et 77).

Outre Nervi, l'Italie compte de nombreux adeptes du béton sous toutes ses formes et est peut-être le pays d'Europe où ce matériau

a pris la place la plus significative. Nous nous bornerons à citer des noms comme ceux de Riccardo Morandi, Marco Zanuso, Enrico Castiglioni et Vittoriano Viganò dont les œuvres ont déjà été montrées ici (voir « L'Œil », N°• 61, 73 et 85) et de Marcello D'Olivo à qui nous consacrerons très prochainement une étude.

Plus qu'en Europe toutefois, c'est au Japon et surtout en Amérique que la construction en béton armé s'est développée de façon spectaculaire. Les meilleurs architectes japonais actuels — Kenzo Tange, Kunio Mayekawa, Junzo Sakakura, Kiyonori Kikutake, etc. — l'emploient pratiquement tous, mais de manière, il faut le dire, très personnelle. S'ils se servent des techniques les plus modernes, ils cherchent en effet à les adapter le plus possible à leurs traditions nationales et donnent fréquemment à leurs structures l'aspect des anciennes charpentes de bois (voir pp. 46 et 53). L'influence de Le Corbusier est très sensible, mais a été fort bien assimilée.

C'est encore elle que nous retrouvons en Amérique du Sud et notamment au Brésil où les chefs de file de la génération actuelle — Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso E. Reidy — l'ont subie directement lorsqu'ils travaillèrent sous la direction de Le Corbusier à l'érection du Ministère de l'Education Nationale à Rio en 1936. D'abord assez stricte, cette influence s'est peu à peu assouplie pour faire récemment place à une expression très personnelle dans laquelle dominent les recherches plastiques. Comme Le Corbusier, mais dans un style différent, ces architectes — Niemeyer en particulier — ont cherché à tirer du béton armé un nouveau répertoire de formes, beaucoup plus libres, plus mouvementées et parfois aussi légèrement symboliques. Il n'empêche que le Palais des Congrès (voir « L'Œil », N° 75), le théâtre (voir pp. 46-47) et la cathédrale de Brasilia relèvent d'un style original et franchement moderne. Il y a peut-être un peu de maniérisme dans la structure porteuse extérieure des Palais de la Haute-Cour ou de l'Aurore et, en ce qui concerne du moins le béton, il est permis de trouver plus convaincante une ossature comme celle du Musée d'Art Moderne de Rio d'A. E. Reidy (voir p. 46).

A l'opposé de l'élégance délibérée d'un Niemeyer, l'œuvre du grand architecte vénézuélien Carlos-Raúl Villanueva présente un aspect de force, de puissance et même de rudesse assez impressionnant. Des ossatures vigoureuses, bien lisibles de l'extérieur, la répétition volontaire de certains éléments, des porte-à-faux décidés et parfois aussi l'apparence rugueuse du béton brut de décoffrage concourent à créer une architecture fortement expressive parfaitement en accord avec l'esprit du matériau (voir page 47).

Mais de toute l'Amérique Latine, c'est probablement Félix Candela dont le nom restera le plus justement attaché à l'histoire du béton. Non que cet ingénieur, d'une sensibilité plastique plus aiguë que celle de la plupart des architectes, ait jamais voulu passer pour un révolutionnaire. Il se méfie au contraire, par principe, et des calculs trop compliqués dont les avantages théoriques se révèlent inutilisables dans la pratique, et des prétentions esthétiques d'un « structuralisme » qui ne cache bien souvent qu'un désir d'originalité à tout prix. Partant de la constatation que le paraboloïde hyperbolique est la forme de coque la plus facile à calculer et à réaliser, et donc la plus économique, il a concentré tous ses efforts dans ce domaine et obtenu des résultats étonnants tant du point de vue fonctionnel que du point de vue artistique. Créateur de formes d'une exceptionnelle fécondité, il a su tirer des voiles minces des effets plastiques absolument inédits et la plupart de ses œuvres seraient à citer tant leur beauté, résolument exempte de tout artifice, est éloquente (voir pp. 52 et 55).

D'un usage assez limité jusqu'alors, c'est aux Etats-Unis que le béton armé a pris depuis quelques années le plus fantastique essor. La construction métallique semblait être de règle depuis le début du siècle dans un pays qui était, et reste d'ailleurs, le premier producteur mondial de l'acier. Les nombreuses opérations nécessitées par la mise en œuvre du béton rendaient en outre son emploi prohibitif en raison du coût très élevé de la main-d'œuvre. L'avènement de nouvelles techniques — celle du béton précontraint et la préfabrication en particulier — permit, en réduisant les heures de travail, d'abaisser considérablement les prix de revient. L'influence de constructeurs comme Nervi et Candela, l'exemple de renouvellement formel donné par Le Corbusier, l'intérêt croissant des jeunes architectes pour la technologie et leur désir de trouver de nouvelles possibilités plastiques, firent le reste. La vogue du béton armé est devenue si grande depuis cinq ou six ans qu'il est d'ailleurs impossible de présenter en quelques lignes un aperçu complet des tendances qu'elle a fait naître et des solutions particulières auxquelles elle a donné lieu. Encore que Frank-Lloyd Wright ait fait un usage particulièrement spectaculaire du béton dans ses dernières œuvres — la tour des laboratoires Johnson à Racine, la Price Tower à Bartlesville, le Musée Guggenheim à New York (voir « L'Œil », N° 60) ou le théâtre Kalita Humphreys à Dallas — et que de grands architectes de l'entre-deux-guerres comme Gropius et Breuer (voir p. 48) s'y soient ralliés avec éclat, ce sont surtout des architectes de la nouvelle génération qui posèrent les jalons de ce nouveau mode d'expression. Au premier rang de ceux-ci, il faut mettre Eero Saarinen dont nous avons vu récemment l'apport décisif (« L'Œil », N° 83, pp. 40 et 52) et Louis I. Kahn dont le Musée de l'Université Yale (1953), le Richards Medical Research Building de l'Université de Pennsylvanie (voir p. 49) et d'audacieux projets malheureusement non réalisés ont eu une influence considérable sur l'évolution des idées constructives aux Etats-Unis. Toute l'architecture semblait y reposer alors sur le fameux aphorisme de Sullivan « form follows function ». En proposant de le remplacer par la formule « form evokes function », Kahn a donné une place prépondérante à la structure dans l'expression plastique et ouvert la voie à une nouvelle conception de l'architecture organique, plus vraie que celle de Wright et qui concorde sur bien des points avec le fonctionnalisme élargi de Saarinen. Pour ceux-ci, il est bien évident, d'autre part, que la nature du matériau employé se joint à la fonction pour déterminer des formes spécifiques, mais aussi que ces formes ne sauraient résulter de la seule nature du matériau. Il serait vain, en d'autre termes, de se laisser aller à créer des formes spectaculaires ou savantes si celles-ci ne se justifient par aucune nécessité réelle.

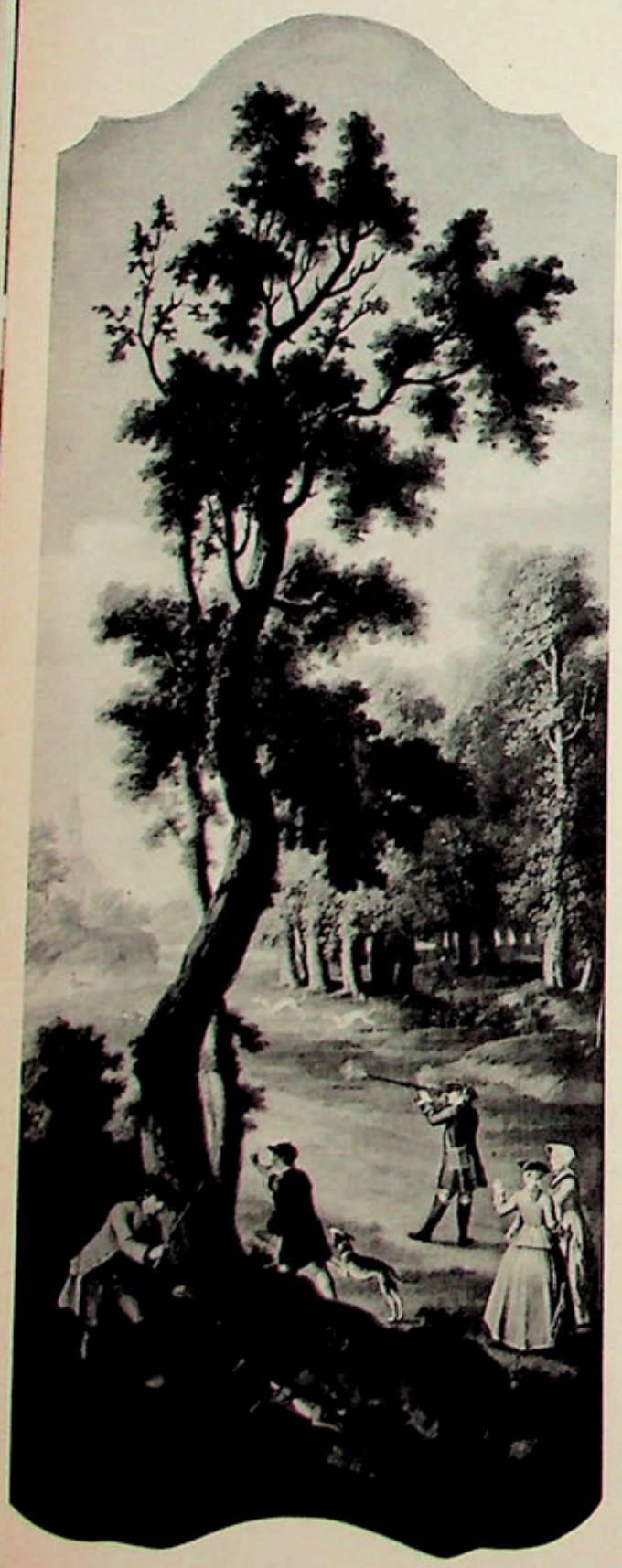
Cette tentation, rendue particulièrement vive par les immenses possibilités du béton armé, a conduit maints architectes américains à tomber dans l'écueil d'une certaine gratuité plastique. Yamasaki lui-même, malgré l'intérêt incontestable de ses œuvres, ne sait pas toujours l'éviter et les délicates décorations de béton de ses façades ne répondent parfois à aucun impératif constructif (voir p. 49). Si un goût certain le sauve du maniérisme, on ne saurait en dire autant de tous ses collègues dont un grand nombre, hélas, allient les « tics » de la construction en béton (claustras, éléments de façade préfabriqués, etc.) aux pires réminiscences du romantisme et du baroque. Parmi les architectes de la génération récemment arrivée à maturité, Paul Rudolph, auteur en particulier d'une excellente école à Sarasota, Eliot Noyes, inventeur d'un ingénieux procédé de construction (voir p. 54) et John Mac L. Johansen, créateur de formes radicalement libres, semblent cependant devoir apporter d'intéressants développements à un mouvement d'émancipation plastique qui comporte de grands périls, mais peut aussi mener à un réel renouveau.

Les Américains ne sont pas, il est vrai, les seuls à être guettés par la gratuité et la malléabilité formelle du béton armé est à ce point de vue infiniment plus dangereuse que la rigidité relative de l'acier. Car c'est à la fois le grand avantage et le risque de ce matériau que de permettre la réalisation de presque toutes les formes imaginables. Si certains architectes ou constructeurs pensent que dans l'état actuel des recherches, il est difficile de prévoir de nouveaux bouleversements, tous s'accordent en effet à reconnaître que les techniques déjà en usage ouvrent des possibilités pratiquement illimitées et qui sont loin d'avoir été entièrement exploitées. « Le processus créatif des types et des formes sculpturales du béton — écrivait Torroja il y a quelques années (cf. « Techniques et architecture », janvier 1956, p. 85) — peut se considérer comme à peine commencé, devant les énormes possibilités qui s'offrent à lui. » Il est vrai qu'il reconnaissait aussitôt que « si son développement n'est pas plus rapide, ce n'est pas seulement la faute du manque de connaissances et de fantaisie nécessaires pour la création de formes nouvelles; mais c'est que le béton possède aussi ses limitations que l'on doit essayer de vaincre ». Sur ces limitations, les spécialistes sont d'ailleurs loin d'être d'accord. Un point toutefois semble faire l'unanimité, c'est la nécessité d'améliorer la qualité des ciments pour augmenter la résistance. Cette amélioration devrait permettre non seulement de faire disparaître les risques de fissuration, mais encore d'alléger le poids du béton qui constitue souvent un handicap non négligeable par rapport à l'acier. En attendant que les ingénieurs résolvent ces problèmes, une des tâches de l'architecte est donc de déterminer les cas dans lesquels il est préférable d'employer l'un ou l'autre, tout en se rappelant — est-il superflu de le dire? — que l'excellence du matériau ne fait pas forcément celle de l'architecture.

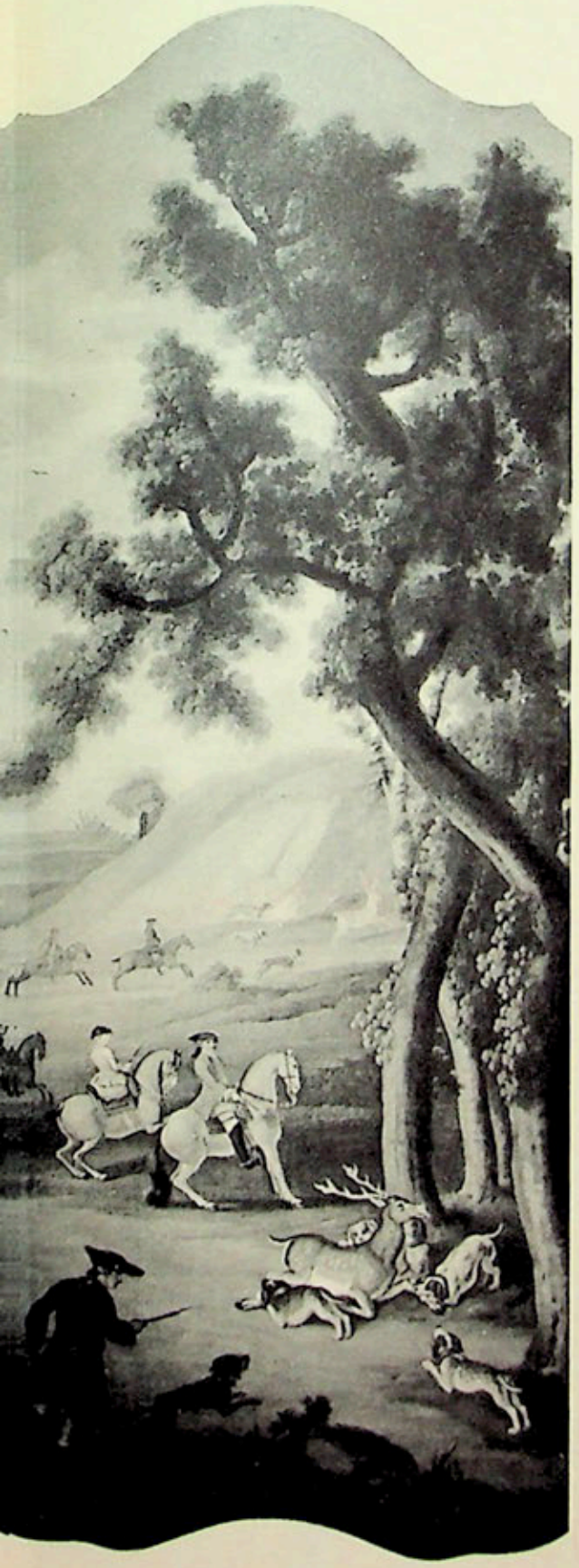
Si vous voulez en savoir davantage

Il existe d'innombrables traités et ouvrages sur le béton armé. Signalons plus particulièrement celui d'Aly Ahmed Raafat, « Reinforced Concrete in Architecture », Reinhold publishing corporation, New York, 1958. Parmi les revues, on consultera avec fruit les deux numéros spéciaux de « Techniques et Architecture », Paris, janvier et juillet 1956.

7e Foire des Antiquaires d



Bruxelles



◄ Décor de toiles peintes *signé Girolamo Lapis. Au centre, la « Chasse au faucon » (297 × 200 cm), à gauche, la « Chasse au lièvre », à droite la « Chasse au cerf » (297 × 116 cm). L'artiste né à Venise a travaillé aux Pays-Bas pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle.* Charles Van Hove, *125 Chaussée de Charleroi, Bruxelles.*

de six fauteuils à dossier droit et pieds cambrés en bois sculpté peint, à décor de larges moulures, fleurs et feuillages. D'époque Louis XV, ils sont estampillés de F. Leroy. Garniture de tapisseries d'Aubusson à sujet de jeux d'enfant dans les dossiers et de fables de La Fontaine dans l'assise. Le Brun, *12 bd de Waterloo, Bruxelles.*

Plaquette de bronze repoussé *représentant un guerrier ou un roi. Civilisation Louristan-Iran. VIIIe siècle av. J.-C.* René Withofs, *10 rue Ernest Allard, Bruxelles.*

◄

Peeter Huys : Le Christ aux enfers. *Maître à Anvers au XVIe siècle, P. Huys a travaillé sous l'influence de Jérôme Bosch.* René Van de Broek, *9a boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

►

▲

Frans Snyders (école flamande 1579-1657) : Panier de raisins et gibier. *Dessin à la plume sur papier. 19,7 × 29,1 cm. Ce dessin est une étude pour le tableau du musée « Rubens Huis » à Anvers.* Jean Willems, *26 chaussée de Boitsfort, Bruxelles.*

◄ Commode Louis XV *galbée, à deux tiroirs en bois de placage sans traverse apparente Ornements en bronze ciselé. Dessus de marbre (90×50 cm). Ce meuble est estampillé de A. P. Jacot, ébéniste parisien reçu maître en 1766.* Vanderborght, *52 rue de l'Ecuyer, Bruxelles.*

7e Foire des antiquaires

BRUXELLES 1962

DU 31 MARS AU 15 AVRIL DE 14 HEURES 30 A 22 HEURES 30

GALERIE LOUISE
32a, AVENUE LOUISE

Sous le patronage de S.E. Monsieur Victor Larock, ministre de L'Education Nationale et de la Culture.
Organisée par la Chambre des Antiquaires de Belgique.
Membre de la Confédération Internationale des Négociants en Objets d'Art.

CHARLES VAN HOVE

ANTIQUAIRE

125, Chaussée de Charleroi - Tél. 37 88 71 - Bruxelles

GOSSEC François-Joseph ►

Terre cuite d'une série de 9 bustes de musiciens, signés: de Tombay 1839. (Boieldieu - Monsigny - Grétry - Berton - Cherubini - Rossini Gossec - Catel - Weber

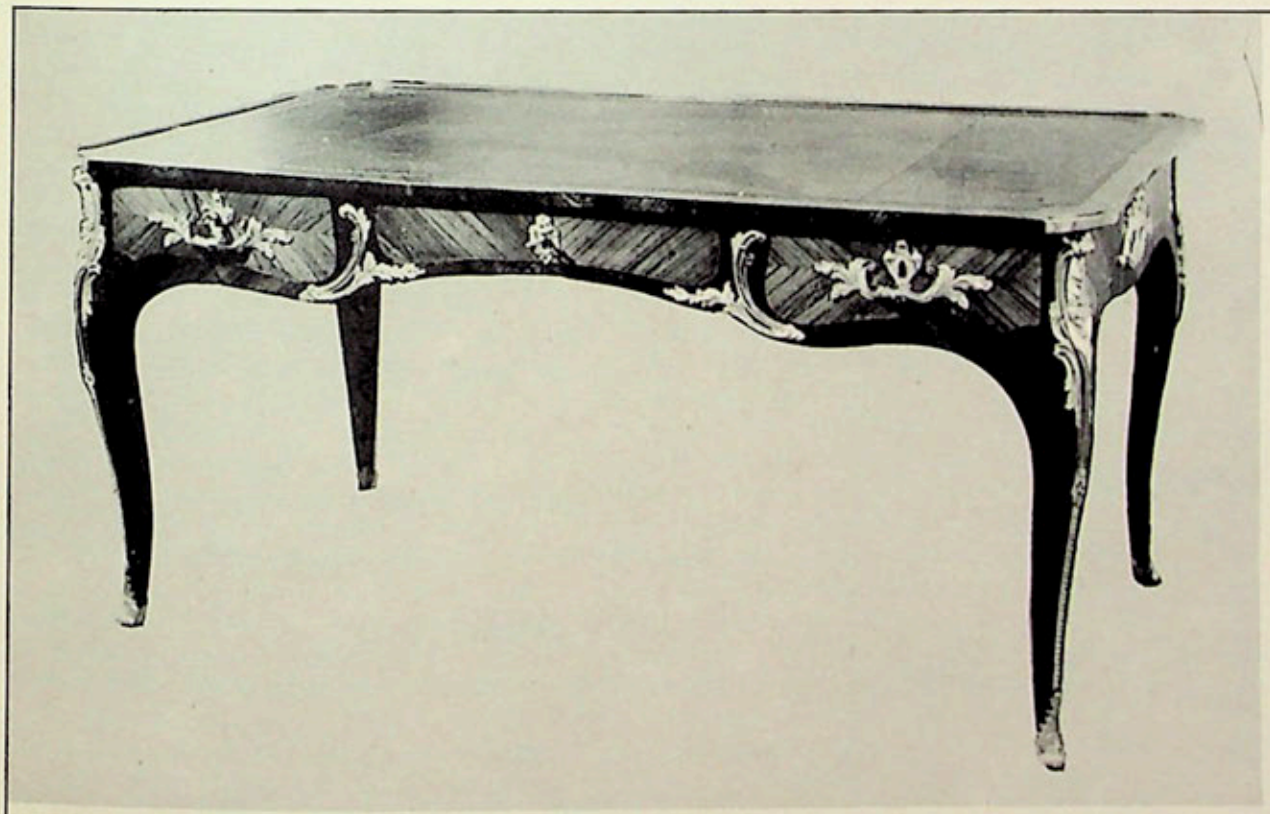
Vénus syrienne
Epoque hellenistique
3e siècle av. J.-C.
Bronze - Haut. 23 cm

RENÉ WITHOFS

10, RUE ERNEST ALLARD - BRUXELLES

TÉL. 13 02 79

archéologie - ethnographie
objets de collection
tableaux et dessins anciens
et modernes

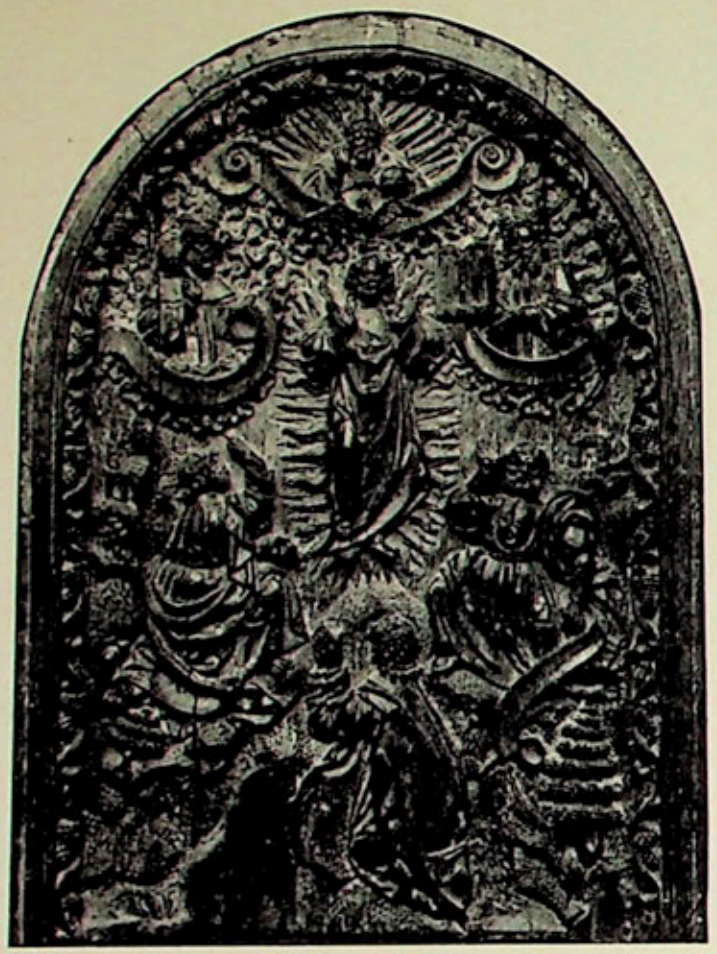


Bureau plat en placage de bois de rose et violette à ceinture évidée et pieds cambrés. Chutes, sabots, poignées et et appliques en bronze ciselé et doré. Epoque Louis XV.

LE BRUN S.P.R.L.

ANTIQUITÉS • DÉCORATION
MEUBLES • PORCELAINES • GRAVURES DU 18e S.

BRUXELLES 12, BOULEVARD DE WATERLOO TÉLÉPHONE 12 47 04 11 30 17



La Transfiguration de Jésus-Christ - Pays-Bas du Nord vers 1480

R. VAN de BROEK

S.P.R.L.

ANTIQUAIRE

Maison fondée en 1882 à Anvers
Tableaux Anciens-Sculptures-Objets-Meubles du XVe au XVIIIe siècle

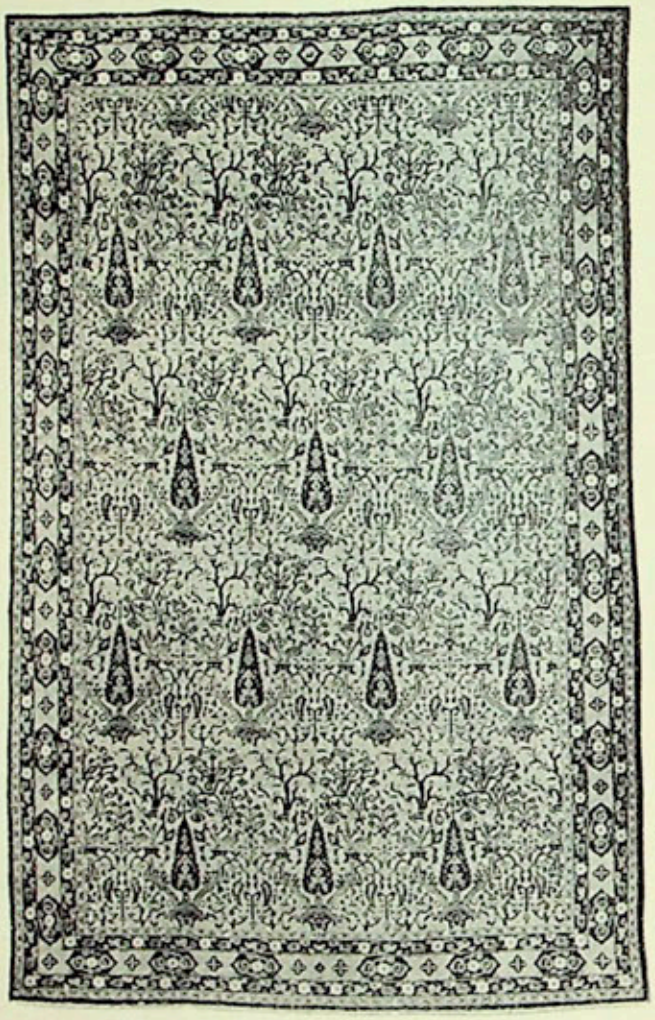
9A, bd de Waterloo (Porte de Namur)
BRUXELLES I Tél. 11 56 91

Stand N° 31 dans la Galerie de Marbre de la Galerie Louise

ETABLISSEMENTS

Vanderborght Frères S.A. Bruxelles

52, rue de l'Ecuyer - Tél. 17 22 60



TAPIS KIRMAN
1,51 m × 2,40 m, fond turquoise décoré de cyprès. Perse, environ 1850

Tapis d'Orient anciens
Perse - Caucase - Chine - Afghanistan, etc.

Meubles anciens
Acajou - bois de placage - chêne - noyer, etc.

Objets anciens
Opalines - Extrême-Orient, etc.

Nombreuses salles d'exposition de meubles anglais, français, espagnols, des différentes époques.

Exposition de tapis anciens de grande classe.

L'architecture et les arts plastiques

Suite de la page 77

Le principe d'étroite collaboration adopté par Carlos-Raúl Villanueva pour la Cité Universitaire de Caracas offre, en revanche, un excellent exemple de ce qui devrait être une règle absolue. Encore l'architecte se trouvait-il limité dans son action par l'éloignement des artistes et des délais d'exécution impératifs. Ayant dès le départ choisi les artistes auxquels il comptait faire appel — Calder, Léger, Laurens, Pevsner, Arp et Vasarely — et prévu approximativement les conditions de leur participation, il conçut un avant-projet qu'il vint aussitôt soumettre aux intéressés (après en avoir toutefois déjà discuté avec le groupe d'artistes vénézuéliens qu'il avait également retenu). « J'ai voulu — m'écrit-il — discuter avec eux les problèmes plastiques *depuis le début, avec uniquement des avant-projets*. Pour la sculpture, il n'y avait pas le temps de créer quelque chose de particulier pour l'œuvre. J'ai alors choisi les œuvres avec les sculpteurs, en équipe et en vue du programme que j'avais tracé afin qu'elles entrent dans l'ensemble et prolongent l'architecture ». Rentré à Caracas, il remania tous ses projets et établit des maquettes qu'il vint de nouveau soumettre aux artistes, les modifiant dans le sens qu'ils indiquèrent. Enfin de nouveaux voyages eurent lieu durant l'exécution afin de régler les derniers détails. Voyages, études et discussions furent encore plus nombreux en ce qui concerne le plafond de l'Aula Magna (voir p. 74) pour lequel Villanueva, Sandy Calder et l'acousticien Robert Newman adoptèrent le système du « team-work » absolu. « Rectifications, discussions, *depuis le commencement* — m'écrit encore Villanueva — *c'est cela l'important* (mais avec *un programme, une idée de base*) comme l'a dit avec beaucoup de justesse Giedion dans un de ses livres, jusqu'au travail lent et difficile de la création définitive. » Les résultats obtenus montrent éloquemment l'excellence de la méthode.

A Gelsenkirchen, l'architecte Werner Ruhnau et ses collaborateurs n'hésitèrent pas à faire appel, dès le début, à une équipe de jeunes artistes encore discutés — Yves Klein, Tinguely, Kricke, Adams — (voir pages 70 et 75), travaillant régulièrement avec eux durant trois ans, tant lors de l'élaboration qu'au cours du chantier. On pourrait trouver, certes, quelques cas heureux de juxtaposition d'une œuvre à une construction — la sculpture de Pevsner au Centre Technique de la General Motors à Détroit, par exemple — mais la règle devrait néanmoins être celle d'un travail d'équipe débutant dès le premier projet pour ne se terminer qu'à la fin du chantier.

Deux autres questions importantes qui se posent sont celles du choix des artistes et du choix du cadre. Il devrait être évident qu'on ne peut demander à n'importe qui d'intervenir n'importe où. Or, là encore, les exemples malheureux sont les plus fréquents. Lorsqu'une ville, une communauté, une société décident de s'adresser à des artistes, ceux qui sont chargés du choix se révèlent généralement incapables de séparer le bon grain de l'ivraie. Si certains se livrent alors au népotisme (cas relativement fréquent), la plupart se contentent de choisir au hasard parmi les rares artistes dont ils connaissent le nom et ne pensent jamais, d'autre part, que l'œuvre devra s'accorder à son environnement. En France, le rôle de l'Etat est à cet égard particulièrement critiquable. Il est insensé de penser que les bâtiments publics et les places s'y couvrent d'œuvres de dernier ordre alors que les plus aptes parmi les grands artistes actuels attendent toujours une commande. La scandaleuse médiocrité de la décoration du paquebot *France* est significative de cet état d'esprit qui fait, par exemple, que Paris, célèbre dans le monde entier pour son école, est aussi la ville la plus défavorisée du monde sous ce rapport. Je ne sais si l'emplacement eût été bien choisi, mais je me rappelle que Brancusi me dit un jour qu'il aurait volontiers travaillé gratuitement pour ériger une version de cinquante mètres de haut de son *Coq* au Rond-Point des Champs-Elysées. Que d'occasions perdues !

Le choix de l'artiste, il est vrai, est d'autant plus délicat que les meilleurs d'entre eux sont souvent incapables, par la nature même de leur art, d'intégrer convenablement leurs œuvres à l'architecture. Il y a peu de chance, en effet, pour qu'un spécialiste de petits formats, un intimiste ou un esprit trop analytique arrivent à de bons résultats. Il est très rare, d'autre part — ceci dit sans aucun esprit polémique — qu'une œuvre figurative s'adapte à une architecture franchement moderne de même que les œuvres dites « informelles » s'accordent très difficilement aux formes généralement rigoureuses des constructions actuelles. Ce dernier type d'œuvres requerrait en fait, pour être vraiment valable, plus qu'une collaboration, une soumission totale de l'architecture à la sculpture. Un récent projet de chapelle de John Kœnig, exécuté pour un concours de vitraux organisé par les Glaces de Boussois, et surtout les *Demeures* d'Etienne-Martin montrent la voie à suivre dans ce secteur particulier (voir page 77). Encore faudrait-il que les constructions ainsi réalisées répondent à leurs fonctions... et que les architectes acceptent cette soumission.

C'est, il est vrai, une question d'adaptation et ces derniers ou, d'une manière plus large, tous ceux qui font appel à des artistes semblent manquer quelque peu d'imagination. Il existe aujourd'hui une foule de propositions qui n'ont encore jamais été exploitées et permettraient de renouveler le visage de l'architecture tout en mettant l'homme moderne en contact direct avec un art dont il est généralement avide, mais qu'il va chercher, faute de mieux, dans les galeries ou les librairies. Sans vouloir aucunement recenser ces possibilités, nous nous contenterons de noter tout le parti que l'on pourrait tirer, tant du point de vue architectural que du point de vue urbanistique, de notions comme la transparence des volumes (réalisée en architecture, mais non en urbanisme), la non-concordance de la ligne et de la couleur, la discontinuité des pleins et des vides au sein d'un même volume, le contraste simultané, le cinétisme optique, le mouvement réel, les projections lumineuses, etc. Léger racontait souvent qu'il eut la révélation de la dissociation de la forme et de la couleur un soir à Times Square, au cours d'une conversation, en voyant son interlocuteur changer constamment de couleur sous l'action des enseignes lumineuses. Quel architecte ou urbaniste a pensé à transposer cette observation dans sa propre discipline? Lequel a songé à l'animation qu'apporteraient à une ville des sculptures géantes mobiles? L'expérience de la *Tour cybernétique* de Schöffer à Liège (voir *L'Œil*, nº 81) servira-t-elle d'exemple et de point de départ à une nouvelle synthèse? En fait, l'histoire montrera à quel point les architectes du XXe siècle se sont montrés timides par rapport aux artistes. Les meilleurs gardent un retard d'au moins cinquante ans en regard des arts plastiques dont ils ne savent pas s'approprier les découvertes. Il est grand temps qu'ils secouent leur torpeur. Certains signes le font espérer, telle l'exposition l'an passé du Groupe d'Etudes d'Architecture Mobile qui a enfin proposé des idées neuves. Mais que ceux qui désirent vraiment sortir du marasme actuel se rappellent que les artistes sont justement les hommes de l'avenir, les « voyants » du lendemain, et que c'est auprès d'eux qu'ils peuvent trouver le plus grand enrichissement. Il ne s'agit pas de leur demander de temps à autre une peinture ou une sculpture dans le cadre mesquin du 1 %, mais de les associer au renouvellement des formes et, sur le plan de l'urbanisme (ce problème-clef), de les faire participer largement à la création des paysages urbains.

QUEL PARIS ?

Suite de la page 65

Au point de vue culturel, c'est à Paris qu'il faut mettre également les institutions possédant un rayonnement international. En revanche, il faut étoffer les Facultés provinciales au maximum parce qu'il n'y a aucune raison pour que les bases essentielles de la culture ne puissent s'acquérir qu'à Paris. Enfin, vous voyez que tout cela se décide.

Lagneau / Mais ça, c'est une attitude négative.

Millier / C'est aussi mon avis. Je préférerais prendre des mesures pour développer l'industrie en province. Ce serait une politique plus dynamique.

Randet / C'est bien ce que nous faisons. De nombreuses mesures ont été prises, positivement, en faveur du développement provincial; mais elles ne donneront leur plein effet que si, conjointement, la croissance parisienne est contenue.

Bernard / Moi, je crois que nos petits-enfants seront affolés de voir comme nous étions médiocres et sans imagination. Il y a cinquante ans, on a tout défoncé pour faire passer un métro sous la Seine. Que fait-on aujourd'hui? Le passage de l'Alma et on en parle pendant quatre ans. Pendant que l'Europe se développe, nous butons sur des questions d'argent alors que la France est le pays le plus riche d'Europe.

Wogenscky / C'est une question de vouloir.

Randet / Je vous annonce que d'ici deux mois vous aurez, publié par le Ministère de la Construction, un plan national.

Millier / Mais ne sera-t-il pas un compromis pour la région parisienne ? Certains veulent freiner le développement de Paris, certains pensent que c'est souhaitable, mais impossible, d'autres estiment que ce n'est pas souhaitable. A-t-on choisi?

Habasque / *Il y a une question sur laquelle j'aimerais revenir, tout en tenant compte de l'objection formulée il y a un instant par M. Wogenscky : c'est celle de la circulation dans Paris. Nous avons actuellement un certain nombre de routes ou d'autoroutes qui s'arrêtent aux portes de Paris et ensuite une série de rocades périphériques. Ne serait-il pas préférable de traverser carrément Paris comme l'avait préconisé, d'ailleurs, Le Corbusier?*

Millier / Ne disons pas traverser, disons pénétrer.

Dubuisson / A mon avis, l'erreur que l'on commet — pour Paris et pour d'autres villes, c'est d'adopter un système radio-concentrique. C'est un système né de la seule présence des ramparts et qui n'est pas heureux pour la vie même d'une ville. Il est plus logique de garder un quadrillage, pouvant s'assouplir quand cela est nécessaire du point de vue géographique, mais il faut partir de là. Aujourd'hui, il est absolument nécessaire d'avoir des voies à circulation extrêmement facile et commode. Reprenons le problème de la Défense. Il serait quand même dommage que par la force des choses, pour faire vivre ce quartier, on cherche à le raccorder au quartier qui sera créé aux Halles en perçant un souterrain sous l'Arc de Triomphe et puis ensuite — pourquoi pas? — un trèfle à la Concorde. L'axe de la Défense est un axe de prestige, soit. Mais, justement, il fallait alors créer, au Nord par exemple, un autre axe qui soit un axe routier très bien étudié, très bien réalisé. Eh bien, du même coup le problème d'accès à la Défense était résolu.

Lagneau / L'exemple de la Défense est excellent. Il est évident que le grand axe de circulation ne devrait pas passer en plein cœur d'un quartier dont la vie sera intense. Cela va amener des perturbations, des sujétions considérables. Cela amènera à renouveler le drame de la plupart des grandes artères de Paris, les Champs-Elysées par exemple. Les grands axes de circulation alimentent les secteurs de vie, mais ils ne doivent pas les traverser, les transpercer.

Bernard / Je me rappelle qu'étant en captivité, il y a vingt ans, j'avais étudié l'avenir de Paris avec des confrères et des ingénieurs et que, cherchant à concilier la restauration du quartier historique — approximativement de la Concorde à Notre-Dame — et les impératifs de la circulation actuelle, nous avions pensé à un tracé souterrain, un quadrillage, qui aurait permis d'alléger la circulation radiale au cœur de la ville et de protéger ainsi cette zone de calme, d'histoire, de culture, peut-être aussi de gouvernement, qui intéresse non seulement les Français, mais le monde entier.

Wogenscky / Bien que je fasse partie d'une équipe qui est souvent critiquée au nom de la tradition, j'ai, personnellement, un point de vue extrêmement traditionaliste sur la question. Paris est né dans le quartier du Marais parce que c'est là que l'on traversait la Seine à gué. Elle était trop profonde ailleurs et c'est là que les gens qui venaient du Nord et allaient au Sud pouvaient la traverser. Cet axe Nord-Sud qui se divisait du reste en deux directions — l'une à gauche du Massif Central vers les vallées de la Saône et du Rhône, l'autre vers l'Ouest et l'Espagne (la rue Saint-Jacques s'appelle ainsi parce que les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle y passaient) — était coupé par un autre grand axe de circulation, approximativement Est-Ouest. Et si les Rois de France sont venus à Paris au lieu de rester dans la Loire, c'est que ce carrefour prenait de plus en plus d'importance. Eh bien, c'est un élément que l'urbaniste d'aujourd'hui ne doit pas négliger et je pense qu'un bon urbanisme doit plonger ses racines dans cette tradition.

Randet / Parfaitement.

Wogenscky / Il faut refaire Paris conformément à la tradition. A ce point de vue Le Corbusier a vu absolument juste. Par ailleurs, je pense que ce grand carrefour doit être tracé après avoir localisé les zones vitales de Paris et que, comme l'a très bien dit Lagneau, les axes ne doivent pas trancher ces zones en deux. Il existe un Paris historique que coupe actuellement la formidable enfilade Champs-Elysées-Tuileries. Il faut le conserver. Le Corbusier faisait très justement passer l'axe Est-Ouest plus haut, tout près des gares du Nord et de l'Est, à un emplacement où il n'y a aucun inconvénient à trancher dans le vif.

Habasque / *Vos remarques sont absolument pertinentes et nous sommes forcés de constater que c'est pratiquement Le Corbusier qui a fait jusqu'ici la seule proposition valable. Il y a déjà trente-cinq ans.*

Lagneau / Et une proposition qui, à l'époque, était à l'échelle. Le drame des propositions actuelles, c'est qu'elles ne sont pas à l'échelle.

Wogenscky / A quoi sert le système des rocades? Même s'il permettait de rouler à cent kilomètres à l'heure autour de Paris, en quoi serait-on avancé? Les automobilistes veulent entrer dans Paris et quand ils y sont ils veulent en sortir. Ce qu'il faut, ce sont des voies pénétrant dans Paris.

Millier / Pourquoi? Actuellement, l'autoroute du Sud bute sur le périphérique...

Wogenscky / ...parce qu'on n'a pas le courage de faire vraiment une percée qui entre dans Paris.

Habasque / *Il y a un autre problème, connexe d'ailleurs, c'est celui du stationnement. Il est devenu pratiquement impossible de garer dans le centre. Or, si je regarde le plan de circulation du Plan Directeur de Paris, je constate qu'hormis celui de la gare Saint-Lazare, on n'a prévu de parkings qu'à la périphérie. Donc, si vous vous trouvez à la Cité ou au Palais-Royal, les parcs les plus proches sont à l'Etoile ou à Maine-Montparnasse...*

Bernard / ...le drame c'est qu'il y a vingt ans, il existait une voiture pour dix Français, l'an passé une pour trois et que demain chacun aura la sienne.

Habasque / *Mais, justement, a-t-on prévu la création de parkings — soit aériens, soit souterrains?*

Dubuisson / A mon sens, dans une ville bien organisée, la circulation devrait s'effectuer en majorité au moyen des transports en commun, mais aujourd'hui la voiture représentant une promotion sociale, chacun veut pouvoir se servir de sa voiture. On ferait mieux de restructurer le réseau des transports en commun, d'en créer de plus nombreux, de plus rapides. Mais, puisqu'il existe un problème du stationnement, la meilleure solution est de prévoir le parking nécessaire pour chaque bureau ou ensemble de bureaux que l'on construit.

Randet / Mais on a pris une mesure qui prévoit une place de stationnement par logement dans les immeubles d'habitation et pour les bureaux une surface de parking égale à la moitié environ des surfaces de travail.

Bernard / On peut se demander si cette mesure n'encourage pas ce qu'il faudrait stopper.

Lagneau / Oui, il y a là un gaspillage économique effroyable. Je pourrais vous citer le cas de sociétés qui hésitent devant certains investissements sociaux ou même productifs et qui dépensent des sommes incroyables pour garer 800 voitures de leur personnel en sous-sol selon les règlements. Si vous cumulez les investissements particuliers de cette sorte, vous arrivez à des milliards. Alors ne serait-il pas plus avantageux de repenser le problème des transports en commun? Les gens sont prêts à les utiliser si le débit et la qualité deviennent satisfaisants.

Randet / Mais qu'est-ce que vous faites des voitures?

Lagneau / Il faudrait définir un secteur bien étudié dans lequel les transports en

commun seraient seuls autorisés. Cela est prêt de se faire dans beaucoup de villes du monde. C'est la seule solution claire tant qu'on n'a pas réformé la structure.

Randet / En réalité, il faudrait user conjointement des deux moyens. Interdire la circulation individuelle dans certains quartiers particulièrement encombrés et favoriser malgré tout la création de garages collectifs.

Lagneau / Oui, mais actuellement on attaque le problème de la circulation uniquement par le parking; c'est une grave erreur. Les premiers et les plus gros investissements devraient porter sur les grandes restructurations de la circulation.

Millier / Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas faire de parkings.

Lagneau / Non, bien sûr, mais il y a une hiérarchie des valeurs.

Wogenscky / A partir du moment où l'on ferait dans Paris du véritable urbanisme, on simplifierait considérablement la solution du problème de circulation. Et ceci pourquoi? Pour deux raisons. D'abord parce que l'on pourrait peut-être ne construire que sur, mettons 10 % de la surface du sol — tout en gardant la même densité qu'à l'heure actuelle — et consacrer 40 % par exemple de ce terrain pour parquer des voitures. Il resterait ainsi 50 % de la valeur du sol pour les espaces verts ou d'autres installations et l'on aurait la possibilité de parquer à proximité des bureaux et des habitations. Mais surtout, à partir de ce moment, c'est-à-dire à partir du moment où l'on replacerait les choses dans le cadre d'une organisation bien pensée, on supprimerait une quantité de motifs de circuler dans Paris. Tous ces gens, par exemple, qui vont d'un service de ministère à un autre ne circuleraient plus dans la rue, mais dans des ascenseurs et des couloirs à partir du moment où ces divers services seraient rassemblés en un seul bâtiment. De même, s'il existait un centre de bureaux privés, on pourrait aller à pied ou en ascenseur de l'un à l'autre. On tuerait donc à la base de nombreux motifs de circulation; c'est cela le véritable urbanisme.

Habasque / *Vous avez parfaitement raison. D'autre part, votre calcul permettrait de créer des espaces verts infiniment plus nombreux, ce qui est d'autant plus important que cette question semble justement avoir été quelque peu négligée dans les projets officiels.*

Lagneau / Plutôt que d'espaces verts, je préférerais parler du site de Paris. On procède actuellement par petits espaces verts, par petits alignements, mais on ne pense absolument pas à préserver l'ensemble du site qui est très beau.

Habasque / *C'est vrai non seulement pour Paris, mais pour toute la région parisienne.*

Lagneau / Certainement. Je pense, par exemple, à la magnifique colline de Saint-Cloud qui a été massacrée alors qu'on aurait parfaitement pu la préserver tout en bâtissant avec la même densité.

Habasque / *A ce point de vue, l'influence de la Commission des sites semble purement négative.*

Lagneau / Peut-être pas, mais elle n'a qu'une vision très restreinte du problème.

Randet / Il faudrait arriver à persuader le public que l'urbanisme est un bienfait qu'il faut payer à son prix. Je parlais un jour avec l'ancien maire de Grenoble. Je lui ai dit: « Voilà vingt-cinq ans que vous n'avez pas fait un jardin, c'est inouï » et il m'a répondu: « Je suis un bon gestionnaire, je ne fais pas de jardins à 25 000 francs le mètre carré. » Voilà!

Habasque / *On devrait peut être instituer une sorte de loyer urbanistique. On paierait pour de meilleures conditions de vie comme on paie plus cher pour une bonne maison que pour un taudis.*

Millier / Mais existe-t-il actuellement dans Paris, une seule œuvre d'urbanisme vraiment digne d'être montrée, donnée en exemple?

Wogenscky / Si vous réalisez la même densité d'habitation — 500 habitants à l'hectare, c'est possible — en ne construisant que sur 10 % du sol, vous ne faites pas payer plus cher et vous avez la place pour faire des espaces verts.

Habasque / *C'est évident, mais pour cela il faut abandonner une bonne fois le système actuel des gabarits et des limitations.*

Lagneau / Bien sûr, c'est de l'urbanisme négatif.

Randet / Il faut nuancer. Je reconnais que le gabarit est une solution d'arithmétique élémentaire qui est mauvaise en soi, mais pour y échapper il faudrait disposer du sol. Lorsqu'une collectivité dispose d'un grand terrain, on peut appliquer la formule de Wogenscky, mais lorsqu'il s'agit d'un sol émietté, divisé en quantité de propriétaires, quelle discipline trouver, autre que le gabarit? Lorsqu'un individu veut construire sur un petit bout de terrain entre deux mitoyens, et qu'il n'est pas question de créer une zone de rénovation, il faut tout de même lui donner des règles et c'est forcément le gabarit. La solution de Wogenscky est excellente quand on se trouve devant un terrain nu, mais il faut trouver des terrains nus.

Wogenscky / Mais ne pourrait-on envisager une sorte de mobilisation du sol? Quand les frontières d'un pays sont menacées, on mobilise bien les gens.

Randet / Je vous ai moi-même parlé tout à l'heure de révolution foncière.

Wogenscky / Il n'y aurait qu'à déclarer que ce n'est pas à nos frontières qu'est le danger, mais ici, à l'intérieur de Paris, un danger très grave, très menaçant et qui est à l'échelle nationale. Il n'y a qu'à mobiliser le sol. Vous donnerez ensuite des actions ou n'importe quoi aux gens qui ne méritent d'ailleurs guère de bénéficier de la revalorisation que vous allez donner à leurs titres de propriété en créant quelque chose de formidable à la place de leurs taudis. Si on voulait vraiment trouver des solutions dans ce sens, on les trouverait.

Habasque / *Nous venons d'examiner assez longuement (compte tenu du temps limité qui nous était imparti) les projets officiels. Peut-être serait-il bon de voir avant de terminer s'il existe d'autres solutions pratiques. Il ne nous reste plus malheureusement assez de temps pour étudier en détail les différentes propositions qui ont été faites dans ce domaine. Je vous rappelle donc seulement pour mémoire les diverses propositions de décentralisation — totale ou partielle — qui se heurtent presque toutes à des impératifs géographiques et économiques et ne constituent en dernière analyse que des solutions négatives; la création ou le développement de villes - satellites qui risque d'aggraver encore les inconvénients du système radio-concentrique et pose la question des fonctions régionales et des emplois à créer; la proposition d'un Paris souterrain (routes et parkings), proposition récemment relancée par Raymond Lœwy, qui semble assez irréalisable...*

Millier / Aberrante!...

Habasque / *... et même aberrante en raison de la disproportion entre les maigres remèdes qu'elle apporterait et les investissements considérables qu'elle supposerait. Tout bien pesé, il ne reste guère que deux propositions pouvant être sérieusement prises en considération. D'une part le plan établi par Le Corbusier dès 1925 et dont nous venons de voir qu'il restait encore valable dans ses grandes lignes, au moins en ce qui concerne la circulation. D'autre part le projet plus récent d'un Paris-parallèle qui a été approuvé par la plupart des architectes français et qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. Pensez-vous que ce projet puisse constituer la véritable solution?*

Randet / Non, les villes se reconstruisent sur place. Et que ferez-vous de l'ancien Paris? Les villes-musées, ça n'existe pas.

Millier / Ne croyez-vous pas que l'appellation même est mauvaise?

Lagneau / Posons le problème autrement. C'est celui d'une ville nouvelle importante dans la région de Paris.

Millier / Alors pourquoi Paris-parallèle?

Dubuisson / Je fais partie comme Lagneau du comité de *L'Architecture d'Aujourd'hui* qui a présenté le projet et je puis vous dire que l'idée de départ était la suivante: On ne peut plus continuer à construire au hasard des terrains dans Paris et dans la banlieue; il est urgent de faire un nouveau plan de Paris, un plan très volontaire. Seulement ce plan on ne peut pas le faire du jour au lendemain, cela demande réflexion. Alors pourquoi, en attendant, ne pas rassembler toutes les constructions qu'on ferait autrement de manière éparse et créer à côté de Paris une ville formée par tous ces ensembles? Naturellement on lui donnerait aussi une fonction, une vie propre.

Lagneau / La solution, c'était un peu, si vous voulez, de libérer Paris pour attaquer Paris.

Millier / Ça consiste à déplacer le problème. C'est très dangereux.

Lagneau / Non, le problème, c'est de créer dans Paris des grands ensembles qui soient des éléments de rotation, qui permettent de renouveler les îlots les uns après les autres dans le cadre d'un plan d'ensemble.

Wogenscky / Autrement dit, vous voudriez obtenir un abcès de fixation de manière à libérer Paris. Mais il faut voir deux choses. D'abord, est-ce que cet abcès ne risque pas de retarder le problème au lieu de l'activer, de retarder le moment où l'on s'attaquerait au véritable problème qui est à Paris? Ensuite, il faut quand même voir plus loin. Que deviendra votre abcès de fixation quand on aura refait l'urbanisme de Paris? A ce moment-là vous aurez une sorte de monstre bicéphale. *(Fin en page 108.)*

Habasque / *La grande difficulté serait évidemment de conserver un bon équilibre entre les deux villes.*

Lagneau / Pour moi, un des mérites de la proposition était de poser le problème d'une « création ». Ce que nous avons vu, c'est avant tout une volonté de création,

Wogenscky / D'accord, mais alors ce Paris-parallèle pour employer votre vilain titre, ne le proposez pas à vingt kilomètres de Paris, mais dans les îlots insalubres. Vous aurez le même abcès de fixation avec l'avantage d'approcher le cœur de la ville.

Lagneau / C'était une idée créatrice, une idée dynamique.

Millier / Oui, Lagneau. Seulement c'était une idée dynamique en terrain neuf; ce n'est pas la même chose.

Dubuisson / En terrain neuf et libéré de toute contrainte foncière ou historique. Au fond, l'idée était de faire quelque chose sans aucune contrainte et qui soit dans un cadre très contemporain.

Lagneau / C'est ça sans aucune contrainte. L'idée était provocatrice, si vous voulez. Provocatrice de création, de recherche de solutions. Mais évidemment si le pouvoir décidait de dégager progressivement les quelques centaines d'hectares qui permettraient d'attaquer directement le cœur de Paris...

Randet / Je n'ai pas très bien compris ce que vous entendiez par Paris-parallèle. Si, réellement, il s'agit de permettre l'extension de Paris en terrain nu, vous serez obligés d'aller chercher ce terrain nu à trente ou quarante kilomètres, mais alors je ne vois pas très bien à quoi correspondra cette ville. Ce ne sera pas Paris. Vous ne déplacerez pas l'Opéra, ni le Louvre, ni...

Dubuisson / Non, non.

Randet / Alors ce sera une cité incomplète, en partie dortoir, en partie ville de bureaux. Ce sera une ville déséquilibrée.

Lagneau / Je vous répète qu'il s'agissait d'une provocation, d'une provocation à attaquer le problème.

Wogenscky / Oui, mais je vous reproche — très amicalement bien sûr — de vouloir faire cette provocation à trente ou quarante kilomètres. Il faut avoir le courage de la faire là, dans Paris.

Habasque / *Puisque nous parlons de création, je voudrais vous poser une dernière question. En étudiant les différents projets, je vois que les architectes et les urbanistes y sont associés, évidemment, mais aussi des administrateurs, des économistes, des géographes, des sociologues, etc. En revanche, il n'est nulle part question des artistes. Ne croyez-vous pas que vous auriez avantage à prendre également leur avis? Puisque le terme d'artiste fait aujourd'hui un peu désuet pour certains, disons, si vous voulez, l'avis de plasticiens.*

Bernard / Qu'est-ce que c'est qu'un plasticien? J'aimerais bien qu'on me définisse cet animal.

Habasque / *J'entends par là aussi bien les sculpteurs que les peintres ou les diverses sortes d'esthéticiens. Ne faudrait-il pas quand même prendre de temps à autre l'avis de personnes autres que les techniciens ? Les artistes ne devraient-ils pas participer à la création des paysages urbains, par exemple; s'occuper de l'unité plastique des ensembles, de leur mise en couleurs?*

Lagneau / Je crois, M. Habasque, que l'on va finir par constituer ces équipes. Elles comprendront des architectes, des ingénieurs, des économistes, des sociologues... mais aussi des hommes qui se pencheront plus spécialement sur les problèmes plastiques. Cela n'empêche pas qu'en définitive le responsable sera l'architecte, c'est lui qui fera appel aux autres. C'est dans cette équipe que pourra se résoudre le problème de l'intégration des arts pour la création d'un nouveau cadre de vie.

Wogenscky / C'est cet artiste avec un grand A dont je parlais tout à l'heure qui doit faire la synthèse. Les questions artistiques sont justement un des éléments de sa synthèse, un élément parmi tous les autres.

Habasque / *Il nous faut maintenant conclure. Pour ma part, je pense que la leçon qui se dégage de ce débat est que nous devons tous prendre conscience de la gravité et de l'urgence du problème parisien. Tous, c'est-à-dire non seulement les spécialistes, mais aussi les citadins, le public. Il faut que nous nous pénétrions tous de cette évidence que tout reste encore à faire et que si nous voulons apporter une solution durable, il faut concevoir un urbanisme révolutionnaire, un urbanisme non plus du XIXe ,mais du XXe et même du XXIe siècle.*

Millier / Personnellement je voudrais tirer deux conclusions. La première est un souhait. Nous venons de voir qu'en cent ans nos devanciers n'ont rien fait, mis à part le métro, en matière d'urbanisme. Je souhaite donc que dans cinquante ou cent ans nos descendants ne disent pas la même chose. La seconde, c'est que ce fameux créateur que nous cherchons, cet artiste, je dirai aussi le responsable, ce peut être le nouveau représentant du gouvernement qui est justement chargé de ce problème de synthèse, M. Delouvrier, délégué général au District de la Région de Paris. Je crois que le gouvernement a voulu, en le nommant, montrer qu'il y avait maintenant un responsable de tous ces problèmes. Mais je dois dire aussi que M. Delouvrier ne fera rien tout seul. Il ne fera quelque chose qu'avec le concours de tous, de vous notamment, et grâce à des critiques non pas négatives, mais constructives.

Lagneau / Oui, vous posez le problème très important de la responsabilité. Des responsables, il y en a partout, dans l'administration, parmi les architectes, les ingénieurs. Nous sommes tous solidaires, nous participons tous à l'étouffement du problème. Tout le monde accepte des missions, publie de remarquables maquettes, se vante d'opérations prestigieuses qui sont en réalité très mauvaises. Alors nous devons tous, techniciens de toutes catégories et le public, prendre nos responsabilités, à quelque degré que ce soit, et nous devons clamer que tout reste à faire.

Wogenscky / Pour moi le vrai problème c'est d'arriver à hiérarchiser ces responsabilités. Il ne faut pas qu'elles soient toutes au même niveau.

Randet / Ma conclusion personnelle, c'est que le problème numéro un est celui de l'éducation du public, de l'homme de la rue aussi bien que de tous les responsables. Défendre un plan qui a été étudié face à la pression des intérêts des promoteurs d'opérations, c'est une action de tous les jours. Or là nous ne sommes pas soutenus autant qu'il le faudrait parce que le public ne comprend pas. J'ai parlé notamment des valeurs foncières parce qu'il faut faire pénétrer dans le crâne des gens qu'un terrain, ça ne leur appartient pas sans restriction et qu'il n'ont pas le droit de faire n'importe quoi dessus. Il y a une révolution à faire dans les esprits. Je rends d'ailleurs hommage à M. Sudreau qui a pris dans ce domaine une position très courageuse.

Lagneau / Je reviens à la question de la responsabilité. Qui est-ce qui bâtit Maine-Montparnasse, la Défense, la Cité des Arts? Ça n'est tout de même pas le public! Ce sont des techniciens et des administratifs. Hé bien, il faut qu'ils prennent leurs responsabilités. J'étais très heureux qu'on parle de Le Corbusier au sujet de Paris, parce que lui a pris il y a des années et des années, de manière catégorique, ses responsabilités d'homme, en créateur.

Wogenscky / Je ne voudrais pas prolonger ce débat, mais j'aimerais ajouter un dernier mot. Ce qui fausse le problème à la base, c'est la conception beaucoup trop statique qu'on a encore — y compris de nombreux administrateurs, architectes ou urbanistes — d'une opération, d'une étude, d'un plan d'urbanisme. On reste trop attaché à ce qu'on appelait autrefois « plan d'aménagement et d'embellissement » d'une ville. Il faut aujourd'hui affirmer que l'urbanisme, comme l'architecture, est une chose active, qui exerce une puissante action — aussi bien d'ordre sanitaire qu'économique ou spirituelle — sur la vie d'une société. Si l'on envisageait l'urbanisme en se demandant: si l'on fait ceci ou cela, quelle répercussion cela aura-t-il sur les hommes? on ouvrirait la porte à un bon urbanisme.

Randet / L'urbanisme est une discipline sociale autant qu'esthétique.

Millier / Vu sous cet angle c'est un problème rentable.

Lagneau / Oui, à ce point de vue-là, il est terriblement rentable.

Wogenscky / Mais il sera esthétique lorsque cette action sur les hommes aura été poussée jusqu'au bout.

Notez notre nouvelle adresse :

2 avril

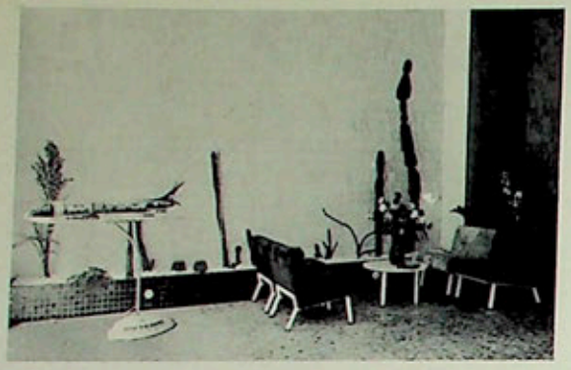
Nous avons le plaisir de vous annoncer qu'à partir du
les bureaux de la revue seront transférés rue Séguier.

Rédaction : 3, rue Séguier, DAN 03 95 — Publicité : 1, rue Séguier, MAD 09 77
Abonnements, Services commerciaux : 3, rue Séguier, DAN 03 96

:arp
lbourgeons
:sur coupe
!1960

11 24 RUE LA BOÉTIE **denise rené–paris** ELYSÉES 95-17

6



UN STYLE AIR FRANCE

Le 18 août 1918 — la première guerre mondiale n'est pas encore terminée —, un avion chargé de courrier s'envole vers Saint-Nazaire. Le terrain d'où il décolle est une simple prairie dépendant des communes du Bourget et de Dugny, au nord-est de Paris, non loin du ruisseau « La Morée ». C'est le premier aérodrome civil français, modeste « pré carré » qui ne se modernisera que très lentement. Epoque lointaine où le nom du Bourget s'inscrivait dans un grand cercle blanc au centre de la piste, où le « starter » réglait la circulation des appareils en agitant des fanions blancs, verts et rouges, où flottaient les manches à air et s'étiraient les sillages noirs des pots de fumée. Puis une baraque en bois... la première construction aéronautique.

Mais, sûr de son avenir, le Bourget grandissait, les hangars apparaissaient et se multipliaient, d'abord métalliques à parois briquetées, puis en ciment armé. En 1937, une aérogare était inaugurée où Air France aménageait les locaux qui lui étaient affectés, en construisait d'autres pour ses besoins en s'efforçant de respecter l'unité architecturale définie par les autorités d'aéroport. Mais, si, au plan de l'exploitation technique, les installations d'Air France venaient s'inscrire dans des ensembles plus vastes, au plan de l'exploitation commerciale, la Compagnie devait aménager elle-même les diverses installations en ville destinées à la clientèle : c'est le problème des Agences, posé dès l'origine et à l'échelon d'un réseau mondial.

Puis, la deuxième guerre mondiale éclate. L'Aérodrome du Bourget connaît de dures épreuves... L'attention du public, dès 1946, va se fixer sur un autre « pré carré » de la région parisienne : Orly — jusqu'alors affecté aux essais et à l'enseignement aéronautique — et dont va se saisir l'aviation commerciale pour en faire un nom de réputation internationale. En l'espace de dix ans, Orly devient le premier aéroport d'Europe continentale. Il sera aussi un champ d'expérience pour Air France bâtisseur.

Ainsi, et très tôt, la vocation essentielle d'Air France — transporteur aérien — s'est-elle doublée d'une vocation nouvelle : bâtisseur. Vocation engendrée par la nécessité. Il lui a fallu bâtir ; d'abord pour son exploitation, puis pour son administration, enfin pour son prestige.

En même temps qu'elle édifiait à Orly des installations hôtelières, des bâtiments pour l'instruction de son personnel navigant, des ateliers, un building regroupant ses Services d'exploitation, avec la grande salle des Opérations aériennes, elle construisait à Paris, boulevard Blanqui, un immeuble de onze étages, destiné à abriter son ordinateur IBM et, bientôt, la réservation électronique. Enfin, elle continuait d'essaimer à travers le monde des centaines d'agences...

Peut-on, à propos de celles-ci, parler d'un « style Air France » ? Plutôt d'une unité de conception déterminant un type architectural d'ordre à la fois « fonctionnel » — c'est-à-dire répondant à ses fins pratiques — et esthétique. Ce compromis du pratique et du beau — parfois difficilement applicable à des constructions industrielles où les normes techniques sont prédominantes — a trouvé sa pleine utilisation dans un réseau international d'agences de Tokyo à Buenos Aires et de Londres à Brazzaville. Là, l'imagination et la sensibilité peuvent se donner libre cours.

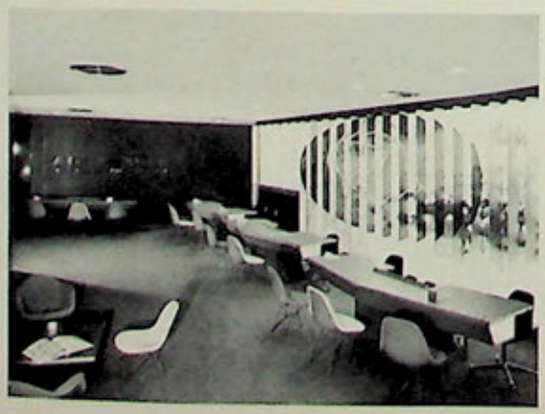
Que faut-il, avant tout ? Que le passager rencontre dans le décor qui l'accueille un « climat » propice au voyage : calme, paix, réconfort... D'où équilibre des formes, harmonie douce des couleurs, mais hardiesse de certains éléments qui correspondent à l'esprit de progrès du Transport aérien. Il faut également essayer que le passager, où qu'il soit, reconnaisse, dans l'agence d'Air France, un certain air de famille, sans tomber pour autant dans la monotonie d'une architecture standard ni négliger le précieux apport des matériaux et des procédés locaux. Bref, tenir un juste milieu entre l'originalité et l'uniformité. Dans cet esprit, il a été fait appel à deux écoles différentes — presque opposées — de maîtres d'œuvre, l'une très « architecturée », l'autre, au contraire, portant tous ses soins à la décoration. Ainsi a-t-on évité la répétition des styles.

Chaque agence d'Air France a donc son style propre, encore qu'une parenté les unisse, attestée par des éléments permanents : le graphisme identique des inscriptions, le planisphère en forme d'ellipse dont les lignes se détachent en relief, la façade — et ses larges panneaux de verre par où le regard pénètre jusqu'au fond de l'agence...

Permanence et diversité, intimité et dépaysement, poésie et commodité — il y avait là bien des contraires à concilier ! C'est peut-être cela, parmi d'autres composantes, « le style Air France ».

1

2



3

4

5

1 Agence d'Air France à Hong-Kong

2 Agence d'Air France à Tokio

3 Immeuble abritant le «cerveau électronique» d'Air France Paris, boulevard Blanqui

4 Agence d'Air France à New-York

5 Bâtiment de la Direction de l'Exploitation à Orly

6 Agence d'Air France à Francfort

PRÉCURSEURS OU UTOPISTES?

Suite de la page 39

En Italie, la doctrine fonctionnaliste fut exposée avec vigueur entre 1740 et 1760 par un Vénitien, Carlo Lodoli, mais elle ne passa pas à cette époque dans les faits. Les leçons orales de Lodoli (il n'écrivit rien) furent recueillies notamment par Francesco Algarotti dans son *Saggio sopra l'Architettura* (1756): « Niuna cosa, y lit-on, metter si dee in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione ». Ou encore: « Niente ha da vedersi in una fabbrica che non sia parte integrante della fabbrica stessa, che dal necessario ha da risultare onninamente l'ornato ». Aucune représentation qui ne soit en même temps fonction, l'ornement doit résulter entièrement de la nécessité de l'édifice —, voilà qui paraît outrepasser l'hypothèse d'une coïncidence avec le néo-classicisme.

« Tout est motivé par la nécessité » écrira Ledoux en 1804 dans son *Architecture*, commentant un de ses propres projets. Et il n'est pas une exception dans la littérature architecturale de son temps: « C'est le mérite de la construction, écrit Jean Rondelet, dans son *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802) qui constitue à tous les yeux le premier degré de beauté d'un édifice... L'art de bâtir consiste dans une heureuse application des sciences exactes aux propriétés de la matière ».

Le programme fonctionnaliste, conscient et voulu, allait de pair avec le goût d'afficher le matériau employé et l'adoption radicale des formes géométriques: même un plan courbe n'est pas une volute baroque, mais toujours un continuum progressif et contrebalancé. Le cube, le cylindre, la sphère, la pyramide règnent. Pour la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790, J. J. Ramée (1764-1842) érige le fameux Autel de la Patrie: une forme cylindrique au-dessus d'une pyramide tronquée, elle-même flanquée de quatre cubes, le tout sur la base d'une plate-forme circulaire. Le succès remporté par cet autel, qui fut conservé pendant plusieurs années et qu'allait visiter le public, montre que ce style répondait aux aspirations de l'époque. Il ne peut être séparé de ses idéaux politiques (bien que Ledoux fût, personnellement, royaliste) et la meilleure preuve en est l'application que fit Jacques-Pierre Gisors (1755-1828) du rationalisme architectural lorsqu'il transforma le théâtre du Palais des Tuileries en local pour la Convention Nationale, créant ainsi le prototype du local de toutes les assemblées parlementaires, l'Angleterre exceptée: l'« hémicycle » n'est autre qu'un effet du géométrisme. Il fait face à la tribune cubique, il est surplombé de murs nus que trouent seulement les ouvertures régulières des tribunes destinées au public. Gisors aménagea de même, en 1795-97 l'intérieur du Palais Bourbon.

Il serait vain de prétendre, bien entendu, qu'aucun trait néo-classique — colonnades, frontons, etc. — ne se trouve chez les architectes du règne de la raison et que la pratique fût toujours entièrement fidèle à la théorie. Mais les éléments classiques ne sont souvent qu'un simple voile qui ne doit pas dissimuler ce qu'a d'essentiellement neuf la structure. C'est le cas, par exemple, de l'Ecole de Médecine, construite de 1769 à 1770 par Charles Gondoin. Il est intéressant de noter que Ledoux, lorsqu'il dessine, dans son grand livre publié en 1804, des édifices construits par lui entre 1760 et 1780, les modifie de façon à les faire paraître plus dépouillés. N'est-ce pas la preuve de la direction dans laquelle évoluaient ses conceptions? Lorsque le décor néo-classique est par trop adventice et inutile, il ne manque pas de déplaire. Ce fut le cas, par exemple, en 1806, lorsque Poyet ajouta un portique corinthien aux murs sobres du Palais-Bourbon. « M. Poyet pense, ironisa Brongniart, que le lieu des assemblées du Corps Législatif doit être regardé comme le Temple des Lois et qu'un fronton est ce qui distingue essentiellement un temple des autres édifices publics. » Car, si l'on pouvait intégrer des colonnes à la surface, il était choquant de les y ajouter: « L'ensemble d'un édifice quelconque, écrit Durand, n'est et ne peut être que le résultat de l'assemblage et de la combinaison de parties plus ou moins nombreuses ». Cette composition par addition de formes géométriques élémentaires est bien le thème fondamental de l'époque, et lorsque Walter Gropius écrira dans *The new architecture and the Bauhaus* (1935): « As the basic cellular unit of that larger unit the street, the dwelling-house represents a typical group-organism. The uniformity of the cells whose multiplication, etc... » ne rend-il pas le même son que Durand écrivant plus d'un siècle auparavant: « Après avoir tracé des axes parallèles, équidistants et coupé perpendiculairement ces axes par d'autres axes, éloignés les uns des autres autant que les premiers, on place, à la distance d'autant d'entre-axes qu'on le juge convenable, les murs sur les axes, etc... »? N'a-t-on pas le sentiment d'avoir affaire à une même famille d'esprits?

Il semble donc bien que la brève période de l'architecture de l'âge rationaliste ne fut pas le premier stade du résurrectionnisme mais fut une véritable révolution, inventa des formes et des principes nouveaux. Pour quelle raison, au XIXe siècle, fut-elle écrasée par l'éclectisme pasticheur? C'est une question complexe, importante et qui mérite une étude spéciale. L'architecture rationnelle ouvre cette période, dans laquelle nous nous trouvons encore, où la pratique de l'architecture a cessé d'exprimer la théorie, alors que depuis le début du Moyen-Age jusque vers 1750, théorie et pratique avaient toujours étroitement adhéré l'une à l'autre. Les causes historiques de leur divorce résident sans doute dans la Révolution industrielle, qui a ouvert une crise dont nous ne sommes pas encore sortis. Peut-être les divers résurrectionnismes du XIXe furent-ils autant de tentatives d'évasion par lesquelles on fuyait des problèmes trop nouveaux, trop immenses et trop difficiles — et des problèmes, aussi, qui n'étaient pas seulement architecturaux mais sociaux et politiques. Ce n'est donc pas un hasard si les théoriciens de notre temps qui ont le plus ressenti la responsabilité de l'architecte ont redonné une actualité aux doctrines de leurs confrères de l'époque des Lumières.

Bien entendu, lorsqu'on examine les projets des architectes de l'époque révolutionnaire en les comparant à leurs théories, on ne peut manquer de remarquer que parfois l'imagination ou même l'extravagance l'emportent sur la raison. Chez Lequeu, notamment, la fantaisie semble parfois être poussée jusqu'au délire. Mais cette impression doit être corrigée par deux considérations: d'abord dans des projets, il est normal que des architectes, et surtout des architectes qui ont eu rarement l'occasion de construire, donnent libre cours à leur imagination dans la recherche des formes; ensuite l'extravagance, si poussée soit-elle, vise toujours à donner « la parole » à l'édifice lui-même, à tirer l'effet ornemental et théâtral de l'usage et de la destination de cet édifice, elle n'est jamais un placage décoratif superposé à la structure. L'idée dominante reste celle de la subordination des ambitions esthétiques aux nécessités de la fonction et aux besoins de l'homme. N'oublions pas, et soulignons à nouveau pour conclure, que cette idée n'est pas le fait, au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle de quelques isolés seulement, mais qu'elle est soutenue et développée pendant près de soixante ans par des dizaines d'architectes et de théoriciens aussi bien en France qu'en Angleterre et en Italie.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez les ouvrages cités dans cet article. Une traduction française du livre d'Emil Kaufmann Architecture in the Age of Reason *doit paraître en 1963. De Ledoux lui-même, consultez le grand livre* L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, *dont les deux éditions (1804 et 1847) paraissent actuellement en reproduction intégrale à Paris, chez F. de Nobele.*

lettres de noblesse de votre ameublement

Les formes nettes
et équilibrées du bahut MD
s'accordent
à l'esprit très géométrique
dans
lequel a été organisé
ce salon moderne.
Une colonne d'angle
formant étagère assouplit
la rigueur de ses lignes,
tandis que trois éléments
à portes vitrées
l'allègent et servent d'écrins
aux plus beaux livres.

MD
meuble aux éléments ingénieusement conçus, et aux possibilités originales, donne à votre confort une dimension nouvelle.
MD
meuble construit pour durer, en des bois garantis, reste fidèle à ces valeurs permanentes que sont : la Mesure, l'Harmonie, la Qualité.
MD
est le meuble qui témoigne avec le plus d'élégance de votre goût, et de votre réussite.

V. de Mendez 3493

md

Paris 7 254 bd St Germain
Babylone 18 40
Lille 75 bd de la Liberté
Bruxelles 40 rue Joseph II

Bon pour recevoir gratuitement la documentation illustrée Œ 3 et la liste Concessionnaires.

Nom

Adresse

Visitez le stand MD au Salon des Arts Ménagers - Palais de la Défense - Niveau 2 - Stand 50
Façade Perronnet - Allée C -

Publ. Chassin - Phot. Michaëlidès

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE

L'ŒIL

SKIRA

Collection «Les trésors de l'Asie»

● LA PEINTURE ARABE

Texte de Richard Ettinghausen
81 reproductions en couleurs
Volume relié pleine toile
format 25 × 29 cm.

Notre nouvel ouvrage de la collection Les Trésors de l'Asie vous apporte une véritable révélation: la peinture arabe, art pratiquement ignoré jusqu'ici et que seules des recherches toutes récentes ont permis de redécouvrir après des siècles d'oubli. Cet oubli était d'autant plus grave que l'immense empire suscité par l'apparition de l'Islam dans la péninsule arabique a dû sa culture non seulement à des Arabes musulmans mais aussi à des hommes d'autres races et d'autres croyances: des Perses, des Egyptiens, des Berbères, des Turcs. La peinture de la civilisation arabe a donc hérité des traditions antérieures à l'Islam. Car le territoire de cet univers artistique recouvre celui des grandes civilisations anciennes. Désormais terres de langue et de culture arabes, ce sont l'Irak, la Syrie prise dans sa plus large acception, l'Egypte, et, dans une moindre mesure, les autres régions situées entre l'Espagne à l'ouest et le plateau iranien à l'est. La fin du VIIe siècle et le XIVe siècle, celui de l'invasion mongole, en marquent les limites dans le temps. Les œuvres que vous propose cet ouvrage constituent l'un des miroirs les plus vrais qui soient d'une civilisation, brillante entre toutes et trop tôt disparue.

EXCLUSIVITÉ WEBER

En vente chez tous les bons libraires

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 88 · AVRIL 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

La Hyre, *par Thérèse Augarde et Jacques Thuillier* 16
Ghisi et la gravure maniériste à Mantoue, *par Henri Zerner* 26
Le frère Martellange, *par Jean Vallery-Radot* 34
Récents livres de peintres 42
Une maison pour des tableaux, *par Luce Hoctin* 46

L'ŒIL du décorateur

Chez Léonor Fini 58
Cadaqués 66

Photographies

Photographies en noir: *Giraudon, Agraci, Cauvin, Archives photographiques, Musée des Beaux-Arts de Budapest:* La Hyre; *Marc Lavrillier, Service photographique de la Kunsthalle de Hambourg:* Ghisi; *Claude Michaelides:* Le frère Martellange; *Pierre Berdoy:* Une maison pour des tableaux *et* Chez Léonor Fini; *Pierre Berdoy et Casali:* Cadaqués.

Photographies en couleurs: *Loose: page de couverture et page 55; Frank Lerner: page 23; Giraudon: pages 24-25; Pierre Berdoy: pages 49, 50, 65 et 66.*

Notre couverture: *Kandinsky:* Im Blau. *Huile. 1925. Détail. Collection Urvater.*

Notre prochain numéro

Modes de 1400 • Les dessins de Pol de Limbour • Minotaure • Sources visuelles de Gérard de Nerval • L'Œil de l'architecte.

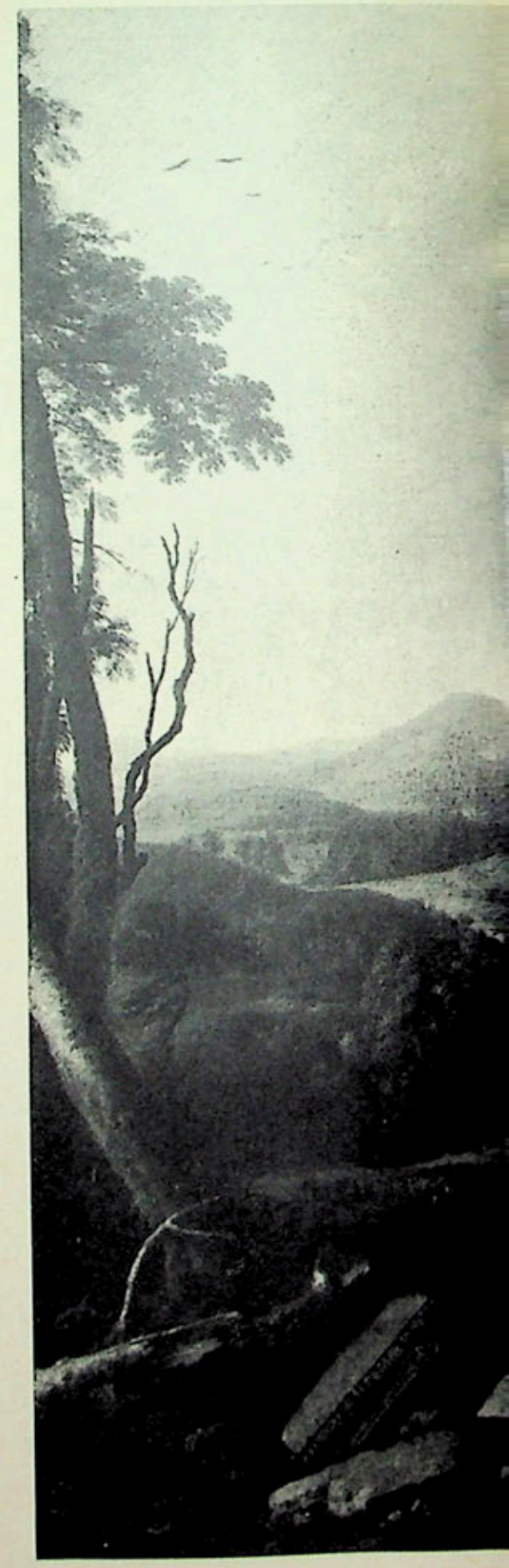
ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.– • Belgique, 75 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)

LA HYRE

par Thérèse Augarde et Jacques Thuillier



Au-dessus du titre

Portrait de Laurent de La Hyre par lui-même. Détail de la Visite du Pape Nicolas V au tombeau de Saint François. *Musée du Louvre (signé et daté 1630). Le fils du peintre, Philippe, a lui-même signalé que son père s'était portraituré sous la figure du secrétaire du pape dans ce tableau, exécuté pour la chapelle Saint-François des Capucins du Marais, et qui fut sa première grande commande. La Hyre n'avait alors que vingt-quatre ans : la moustache et la mouche à la mode n'arrivent pas à vieillir les traits un peu poupins, les joues rondes, le menton petit, la chevelure bouclée en désordre, que l'on retrouverait curieusement dans nombre des premières compositions (voir page 18, par exemple, le* Thésée à Trézène *de Budapest).*

Laban cherchant ses idoles. *Louvre (signé et daté 1647). Peint pour le receveur général des gabelles M. de Palerne, et l'une des plus belles œuvres de la maturité. Ce n'est ni la souple chaleur de Pierre de Cortone, ni l'ordonnance intellectuelle de Poussin, ni la « naïveté » élégiaque de Claude : mais une aisance souveraine, un réalisme délicat (les inflexions calmes du paysage, le vieillard fouillant dans le coffre de bois à grosse clef) qui s'accorde sans heurt aux drapés les plus nobles et à la poésie des ruines. Seules des œuvres comme celle-ci (et non les* Bergers d'Arcadie *du Musée d'Orléans, toujours pris en exemple, et que pourtant rien n'assure être de La Hyre...) donnent la véritable mesure du talent de l'artiste pour le paysage.* ►

◄ Thésée à Trézène. *Musée des Beaux-Arts, Budapest. Guidé par sa mère Aethra, Thésée retrouve l'épée et les sandales de son père. Richelieu avait commandé à La Hyre, peu après son mariage, vers 1639, pour la salle des Gardes du Palais Cardinal, une composition sur ce sujet, accompagnant un* Persée armé par les dieux pour aller délivrer Andromède *et un* Astyanax tiré du tombeau. *Ces trois œuvres ont disparu: est-ce le tableau de Richelieu qui se retrouve aujourd'hui à Budapest? La Hyre a-t-il conservé jusqu'à cette date ce style, mesuré certes, mais encore très proche de celui de Blanchard, et relevé d'une pointe de maniérisme?*

Au Metropolitan Museum de New York, dans les salles de peinture française ancienne, l'un des tableaux qui retient le plus les regards est assurément une *Allégorie de la Musique*, datée de 1648, et signée *Laurent de La Hyre* (voir page 23). Par le dépouillement de son style, par sa netteté sculpturale et sa ligne quasi « ingresque », cette œuvre s'éloigne entièrement du grand lyrisme « baroque » d'un Vouet comme de l'élégie sensuelle d'un Blanchard; en même temps sa couleur subtile, le souci d'élégance joint au réalisme du détail empêchent d'y voir le simple écho du « classicisme » de Poussin. Force est de reconnaître ici, dans toute son originalité, cet art parisien de la Régence qui, au temps de Jordaens et de Rembrandt, du Bernin et de Ribera, au milieu des désordres et des angoisses de la Fronde, sut allier avec tant d'aisance la noblesse et la simplicité, la vérité et le style. Mais seul un Le Sueur, dans quelques toiles tardives comme la *Sainte Scholastique* du Louvre, atteint à un parti aussi net, et il faudra attendre quelque cent cinquante ans pour retrouver, avec l'art de Canova et de l'Empire, pareil raffinement dans l'élégance et la réserve...

Et pourtant le nom de La Hyre n'évoque aujourd'hui plus grand'chose, sinon dans la mémoire de quelques spécialistes du dix-septième siècle. Pourquoi cette négligence de la part du public et des historiens? Homme d'ordre, La Hyre avait pris soin de signer et dater en belles capitales ses principales compositions, de sorte que son œuvre n'a pu s'évanouir entièrement, comme celles d'un Testelin ou d'un Errard. Excellent graveur, il a mordu une quarantaine d'eaux-fortes qui n'ont cessé d'être estimées des amateurs et de témoigner de son style. Père de famille heureux, il a laissé des enfants dévoués à son souvenir, et son fils aîné, Philippe, qui fut à Paris personnage notoire, fournit un mémoire sur sa vie et ses œuvres aux biographes du temps, Félibien, Guillet de Saint-Georges ou Roger de Piles. Cependant toutes ces chances n'ont pas empêché qu'il ne fût victime des vicissitudes du goût. Ses vertus mêmes lui

Apollon écorchant Marsyas. *Eau-forte. Signée L. de La Hyre inv. et scul. La plus belle d'une suite de quatre pièces mythologiques certainement antérieures à 1640. L'envolée de la draperie, la composition, l'esprit même de l'œuvre font sentir encore très proches les peintures de Dubois, par exemple, pour le Cabinet de Théagène à Fontainebleau.* ▼

▲

Les apôtres ordonnant Saint Etienne et les premiers diacres. *Dessin, Cabinet des dessins du Louvre. Vers la fin de sa vie, on réclama à La Hyre une suite de dessins pour des tapisseries destinées à l'église Saint-Etienne du Mont. Cinq tentures seulement furent tissées ; mais les 18 dessins originaux, très finis, furent conservés précieusement dans le bureau des marguilliers de la paroisse, et passèrent au Louvre à la Révolution. La pureté savante des lignes, le jeu presque abstrait des draperies et des architectures placent cette suite près des compositions les plus subtiles de Le Sueur, au point où l'« atticisme » de la Régence est tout près d'atteindre à un « néoclassicisme » avant la lettre.*

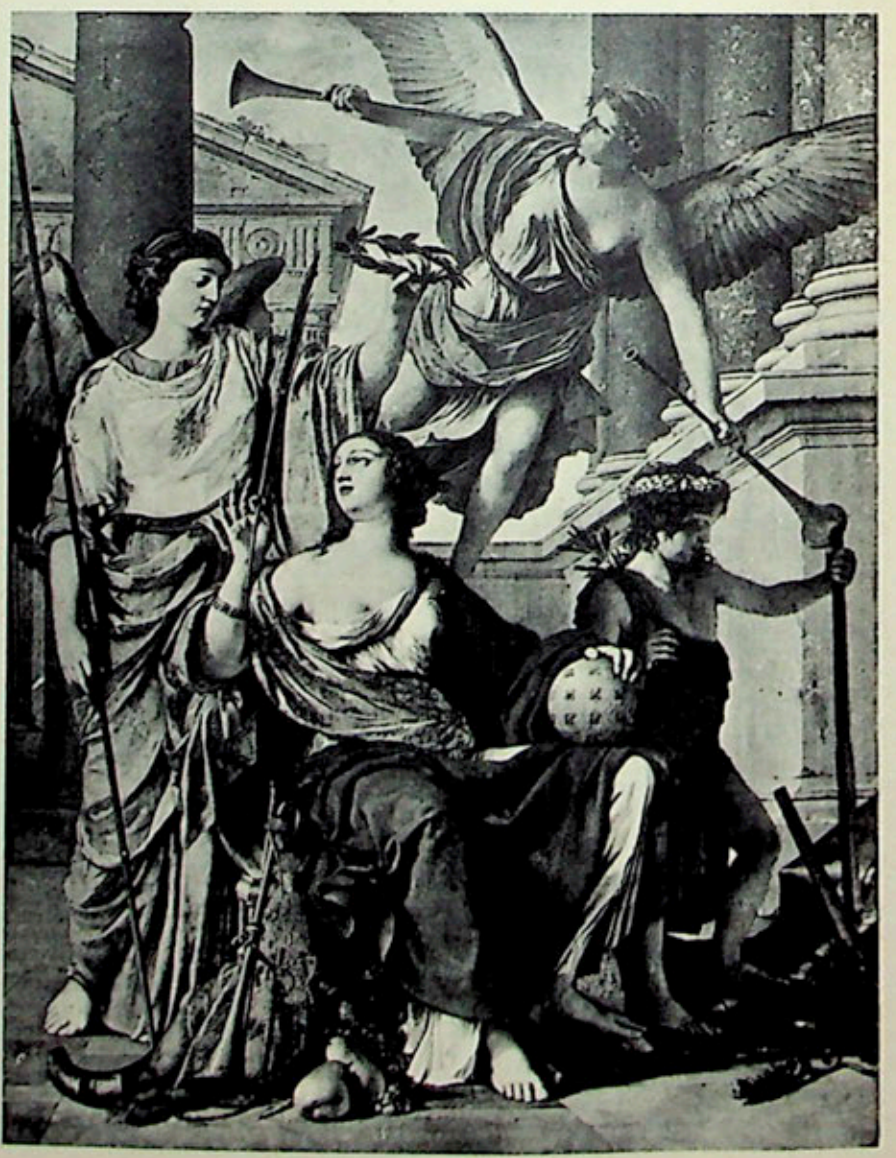
Paysage. *Eau-forte. Signée et datée 1640. Paris, Bibl. Nationale. L'un des six petits paysages librement traités à l'eau-forte qui montrent La Hyre, dès cette époque, évoquant la nature avec un sentiment tout direct, dans la tradition à la fois flamande et parisienne (un Jacques Fouquières en est alors dans la capitale le plus brillant représentant).*

▼

ont nui. La discrétion de son art en a dissimulé la science. La simplicité de sa vie, que n'illustre aucun épisode dramatique, aucune anecdote morale, a permis d'oublier la place éminente qui lui revient dans l'art de son époque, et l'originalité de son génie dans le concert de la peinture européenne. Il faut aujourd'hui quelque effort pour rassembler les débris d'une production dispersée et retrouver sous les attributions indignes et les affirmations téméraires la personnalité véritable de l'artiste. Mais quoi de plus tentant, lorsqu'on s'aperçoit que la figure de La Hyre est toute prête à ressurgir, après cette longue disgrâce, intacte ou presque?

Elle n'a rien, avons-nous dit, qui pique d'abord la curiosité. Laurent de La Hyre était un petit homme trapu, au visage rond (voir p. 16), vif de manières, mais affable d'abord et simple de mœurs. Il aimait la musique et chantait lui-même avec agrément. D'un naturel enjoué, il se plaisait à rendre service, de sorte qu'il avait beaucoup d'amis et qu'on recherchait fort sa compagnie. Lorsqu'il eut atteint l'âge de trente-trois ans et l'aisance que procure le succès, il épousa certaine demoiselle Marguerite Coquin, qui était fille d'un garde du corps du roi, et vécut avec elle en parfaite entente, élevant ses enfants dans les meilleurs principes de la religion. Artiste, et grand artiste, il honorait la beauté sans pruderie, et lorsqu'il peignait quelque Suzanne au bain, il n'hésitait pas à découvrir les lys et les roses, d'autant que son pinceau était réputé dans Paris pour la fraîcheur de ses carnations. Mais seuls les esprits chagrins s'en pouvaient offusquer, car il fuyait la grivoiserie non moins que le scandale, et ses compositions religieuses procédaient d'un esprit tout respectueux. Ce peintre fut, au sens simple et fort que ce terme avait au dix-septième siècle, un « bourgeois ». Son apprentissage même ne ressemble pas à celui de la plupart des artistes de ce temps, avec les besognes ingrates des premières années et les fréquentations douteuses de la bohême. Pourtant, il était enfant de la balle. Son père, Etienne, quoique d'assez bonne famille, semble-t-il, s'était adonné à la peinture dès sa jeunesse et avait dû connaître pour sa part une vie assez aventureuse. Il était même passé en Pologne, où il avait fait estimer son pinceau « par plusieurs ouvrages considérables ». On n'a retrouvé aucune de ses toiles, mais il y a chance que les châteaux polonais ou même les réserves des musées conservent encore, plus ou moins noircis par le temps, des portraits ou des compositions de sa main. Il revint à Paris dans les toutes premières années du siècle, en un moment où, la guerre civile à peine refroidie, on était plus soucieux de reconstruire les ruines et les patrimoines que de jouer au mécène: et il comprit avec tristesse que l'époque n'était pas favorable aux Muses. Il disposait sans doute de quelque argent, et son frère Laurent, « précepteur des pages du Roi en sa Grande Ecurie », pouvait lui ménager des recommandations opportunes. Il acheta une charge de « juré vendeur controlleur de vins à Paris », qui lui offrit des revenus honnêtes et des loisirs suffisants, épousa une fille d'assez bon lieu nommée Philippe Humblot, et décida que ses enfants ne seraient jamais peintres.

Aussi, lorsque le 27 février 1606 naquit son premier fils, il lui donna pour parrains son frère Laurent et René Guyot, « aussy juré vendeur controlleur de vins », et pour marraine Marie Bertheraut, femme d'un « bourgeois de Paris »; et il le fit instruire dès le jeune âge aux lettres et à l'arithmétique. L'enfant y montrait une vive inclination: mais il voyait aussi son père — qui pour avoir changé d'état n'avait pas entièrement renoncé à son art — peindre pour son plaisir et celui de ses amis de petits tableaux dont il tirait les sujets de la Bible ou de l'histoire romaine, évoquant le *Ravissement des Sabines*, *Massinissa* ou la *Bataille de Scipion contre Hannibal*. Si bien qu'un certain jour Etienne de La Hyre décou-



Saint Pierre guérissant les malades de son ombre. *Notre-Dame de Paris (signé et daté 1635). Le premier des deux « Mays » exécutés par La Hyre, et la grande commande publique qui consacrait son talent et sa place dans la peinture parisienne. Le jeune artiste (il n'avait que vingt-neuf ans) dut chercher à y donner l'expression la plus complète de son art; or, au contraste dramatique de l'éclairage s'oppose l'élégance des silhouettes allongées, des doigts fuselés (où se retrouve comme la trace de la première éducation de La Hyre), et le calme des grandes architectures donne à la scène, en plein « règne » de Vouet, un rythme déjà « classique ».*

▲

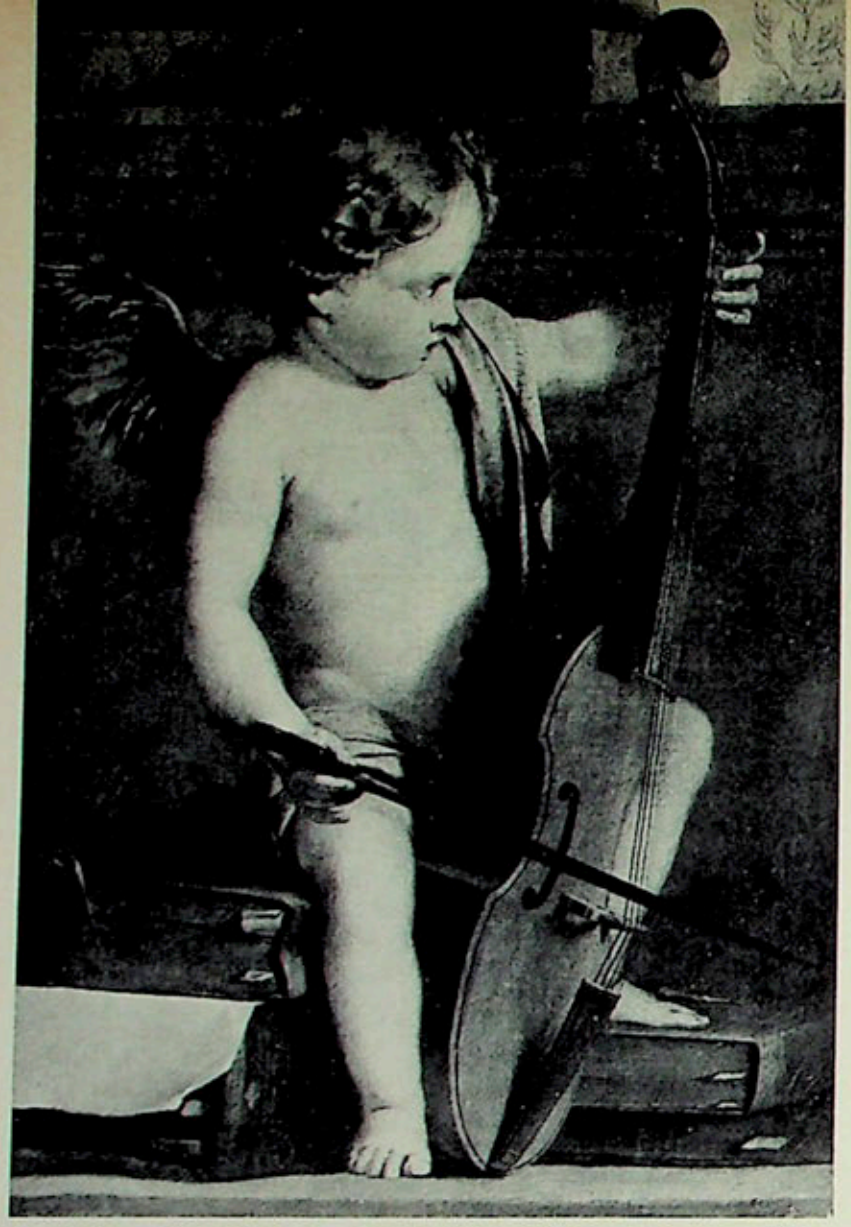
Saint Pierre délivré de prison par l'Ange. *Dessin. Coll. Sir Anthony Blunt. Des très nombreux dessins de La Hyre, qui avait beaucoup pratiqué la sanguine et la pierre noire, on ne connaît plus aujourd'hui qu'une petite partie. Le plus souvent, il s'agit de feuilles très finies, et d'un style caractéristique: draperies très étudiées, extrémités allongées, valeurs placées par petits accents attentifs. Des pièces plus libres, comme celles-ci, montrent l'artiste attaché à la construction solide de la scène et à la distribution des lumières.*

◄◄ Allégorie de la Paix. *Louvre (actuellement à Versailles). Signé et daté 1648. Allusion à la paix de Westphalie: la France (de qui le profil n'est pas sans évoquer tant soit peu celui de la Régente) est couronnée par la Victoire; la Renommée proclame ses louanges. Cette ample composition analyse dans une lumière claire les formes sculpturales des personnages, les détails de l'architecture, la riche nature morte, mais se refuse à les envelopper dans le grand mouvement lyrique qu'eût suggéré l'art « baroque » d'un Vouet.*

Page ci-contre, à l'extrême-gauche

Cornélie, mère des Gracques, refuse la couronne de Ptolémée, roi d'Egypte. *Musée des Beaux-Arts, Budapest (vers 1650). Ce tableau est toujours catalogué comme* Ninus offrant sa couronne à Sémiramis. *En fait le geste de l'héroïne, les hiéroglyphes et le sphynx qui orne l'étendard, le nom même de « Gracchus » au fronton du temple, tous ces détails ne laissent aucune place au doute quant à l'identification du sujet. Ce souci de la précision archéologique (égal à celui d'un Poussin) est justement très caractéristique de l'esprit d'un La Hyre et des recherches de la peinture parisienne vers cette date.*

vrit dans les cahiers du jeune Laurent une petite figure d'excellente venue, dessinée sans modèle aucun: et il lui fallut reconnaître que la vocation des enfants suit rarement les souhaits faits autour de leur berceau. Il se résigna en bon père — peut-être non sans quelque secrète satisfaction. Désormais l'instruction de Laurent fut tournée vers la perspective et l'architecture; il lui apprit sans doute les rudiments du métier, lui donna à copier d'après l'estampe les compositions de bons maîtres, lui permit d'aller étudier à Fontainebleau, puis de travailler un temps dans l'atelier du peintre Lallemant, alors fort en vogue à Paris. Des artistes — parmi les plus fameux de la capitale — fréquentaient le foyer du juré contrôleur de vins: en 1623, au baptême de Quentin, frère de Laurent, la marraine n'est autre que Jehanne Maillard, femme de Clément Metezeau, architecte du roi (à qui les documents attribuent l'admirable façade de Saint-Gervais); le parrain, Quentin Varin, ce peintre qui, en 1612, avait éveillé la vocation du jeune Poussin aux Andelys et devait sans doute, à cette date, guider de nouveau son ancien disciple parmi les sentiers compliqués de la peinture parisienne. Laurent de La Hyre, qui n'avait alors que dix-sept ans, dut aussi recevoir de lui plus d'un conseil. Sa passion pour la peinture ne faisait que croître — et par contagion elle gagna quasi toute la maisonnée. Le cadet, Louis, allait un jour faire preuve d'un talent discret, mais probe, et qui a permis de confondre ses tableaux avec ceux de son aîné (l'un d'eux, dûment signé, vient d'être reconnu au Musée de Rouen par M. Pierre Rosenberg); et des cinq sœurs, toutes devenues religieuses à Sainte-Perrine de la Villette, quatre manièrent le pinceau et couvrirent de leurs œuvres chaque recoin du couvent...



Ci-contre, Putto jouant du violoncelle; *au-dessous*, Putto chantant. *Musée Magnin, Dijon (1648). Ces deux jolies compositions semblent bien avoir été disposées de part et d'autre de l'*Allégorie de la Musique *conservée aujourd'hui au Metropolitan Museum (voir page ci-contre); seules elles appartiennent en toute certitude au même ensemble décoratif — qui n'est pas nécessairement le somptueux hôtel de Gédéon Tallemant. Plusieurs autres allégories des arts libéraux ont été retrouvées (l'une, la* Grammaire, *entre ces jours-ci à la National Gallery de Londres): mais elles sont toutes signées et datées de 1650 et semblent avoir formé un cycle indépendant.*

Allégorie de la Musique. *Metropolitan Museum, New York (signé et daté 1648). Toute l'audace de La Hyre éclate dans la pureté géométrique de cette composition, si proche de certaines œuvres du début du XIXe siècle. Mais on y découvre aussi tout le raffinement de son coloris dans le délicat rappel de bleu pâle sur l'écharpe, l'emploi de blancs et de noirs presque purs, et surtout dans ce rouge chaud et vivant qui est propre à La Hyre et qu'il met toujours habilement en valeur par le voisinage des jaunes et des bruns tabac.* ▶

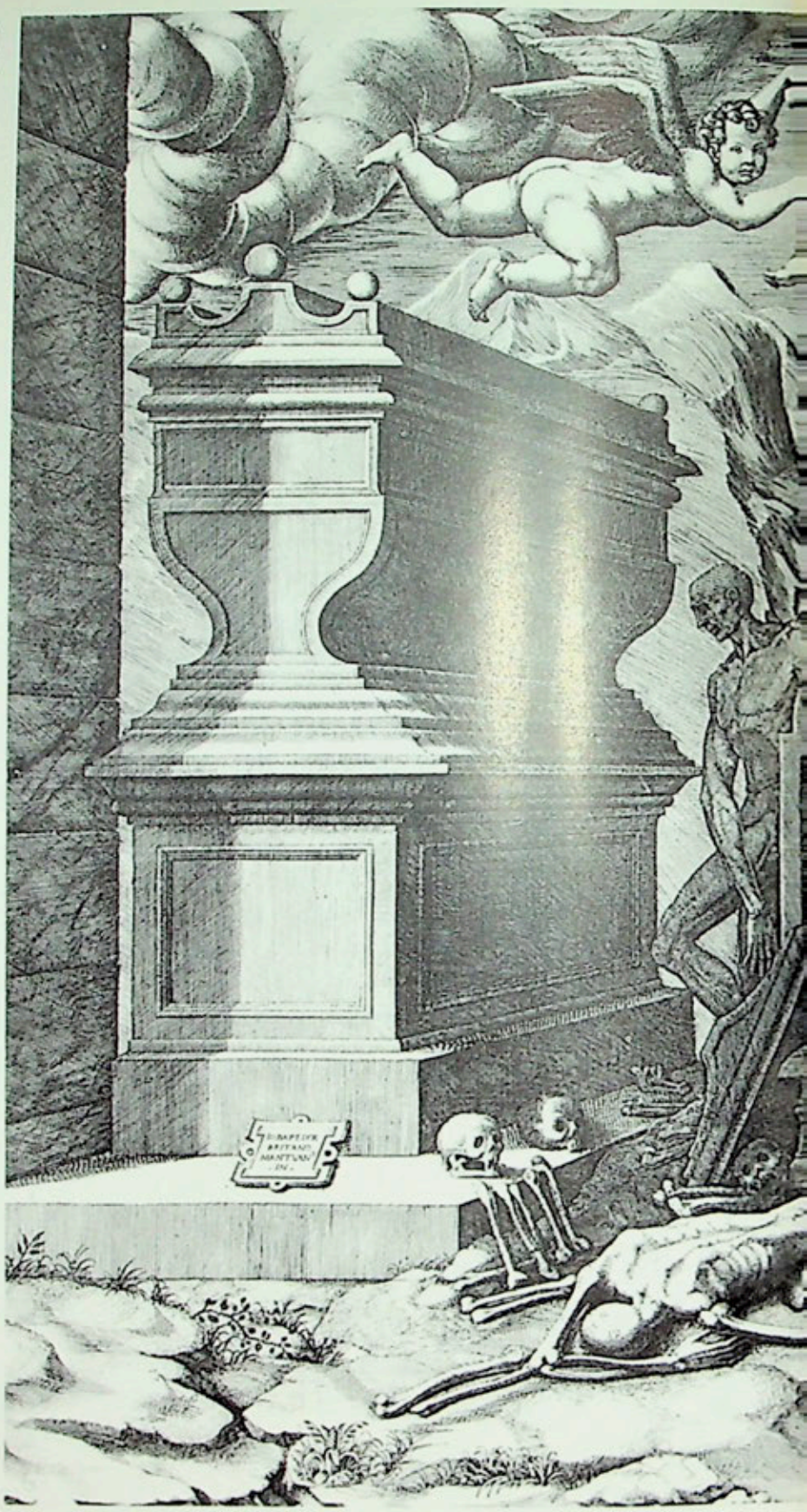
La bonne étoile de La Hyre, qui lui avait ménagé ces débuts faciles, allait le suivre jusqu'à sa fin. Le succès vint de lui-même. Les temps avaient bien changé en une vingtaine d'années; églises, couvents, hôtels et palais surgissaient de toutes parts dans Paris et réclamaient des peintres. Laurent, qui continuait à s'exercer en son particulier, avait dessiné une suite du martyre des douze apôtres, qu'il se proposait de graver. Le martyre de Saint Barthelémy lui sembla bien venu: il en tira un grand tableau, qu'il exposa en public le jour de la Fête-Dieu. La toile fut remarquée, et quelques personnes de mérjte en firent hautement la louange. La Hyre habitait alors chez son père au Marais; les Capucins du voisinage lui commandèrent plusieurs retables pour les autels de leur nouvelle église. Autre succès: et quoiqu'en ce temps Vignon, Vouet et Blanchard, revenus de Rome, fissent l'émerveillement

Pages 24-25

La Mort des enfants de Béthel. *Musée d'Arras (signé et daté 1653). « M. Héliot, alors conseiller au Châtelet, dont la piété et celle de son épouse ont été très connues, fit faire un tableau à M. de La Hyre, où il peignit un sujet pris dans le deuxième chapitre du IVe livre des Rois, y représentant les mères des enfants de la ville de Béthel, lorsqu'elles viennent chercher et reconnoître les cadavres de ces enfants qui ont été tués par deux ours à cause de la malédiction du prophète Elisée dont ils s'étoient moqués. »* (Mémoires *de Guillet de Saint-Georges.) La composition du tableau, qui oppose aux calmes verticales des colonnes les diagonales dramatiques du premier plan, la discrétion des sentiments, l'admirable limpidité de la lumière, tout concourt à faire de cette toile de La Hyre l'un de ses chefs-d'œuvre, et l'une des expressions les plus originales de la peinture française à cette date.*

de Paris avec leurs grandes décorations, La Hyre obtint désormais sa part de l'admiration publique. A commencer par son quartier, où tous les grands personnages voulurent avoir quelque œuvre de sa main. Le maître des requêtes Gédéon Tallemant, de la riche famille des banquiers, quoique d'origine protestante, ne laissa pas d'admirer les retables des Capucins ses voisins, et commanda au peintre une grande décoration avec sept tableaux des arts libéraux; son beau-père, le fastueux Montoron, à qui Corneille dédicaça *Cinna*, lui fit pareillement exécuter plusieurs ouvrages. Mais la renommée de La Hyre dépassait le Marais. Haute consécration: en 1635, à moins de trente ans, il est chargé par le corps des orfèvres de peindre le « May » de Notre-Dame, un *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre* (voir p. 21); il le fit avec une approbation si générale, qu'en 1637 lui est commandé un second « May », la *Conversion de Saint Paul* (aujourd'hui conservée à Saint-Thomas d'Aquin). A son tour, Richelieu réclamera trois tableaux pour le Palais Cardinal. A trente et un ans, La Hyre est un peintre en pleine vogue, et il le restera jusqu'à sa mort. Les Capucins, les Chartreux, les Minimes, les Carmélites, lui demandent retable sur retable, tant pour leurs églises de Paris que pour leurs établissements de province; la manufacture des Gobelins sollicite des cartons de tapisseries; des amateurs fidèles, magistrats, financiers, s'empressent d'acquérir ses « tableaux de cabinet ». Lorsque se forme l'Académie de Peinture, en 1648, c'est tout naturellement que La Hyre fait partie des douze fondateurs; on remarqua qu'il s'occupait de cette institution avec la conscience qu'il mettait en toute chose, et remplissait ponctuellement le rôle de professeur qui lui était dévolu un mois sur douze.

(Suite en page 74.)

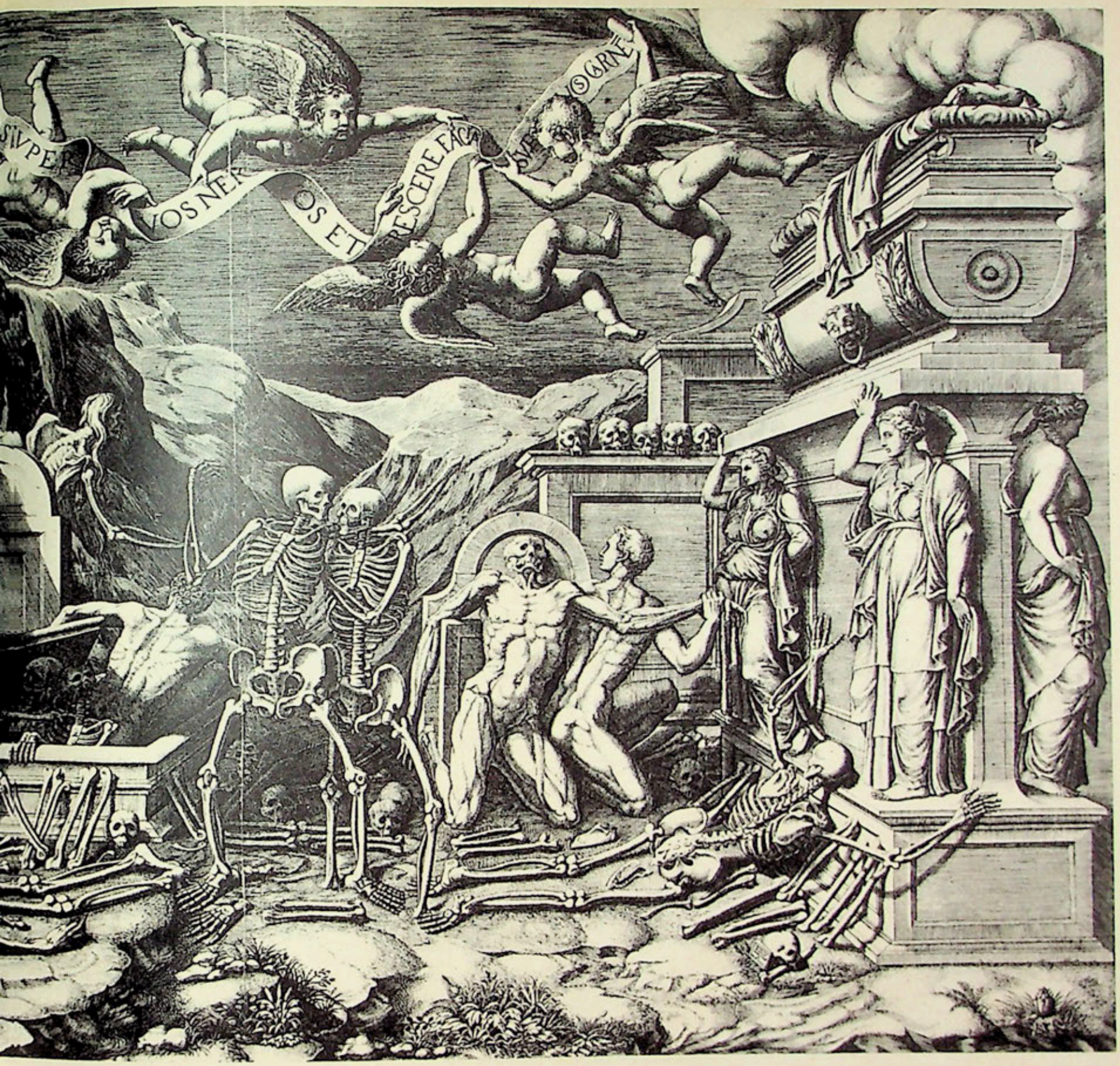


La Résurrection des Corps,
ou La Vision d'Ezéchiel,
d'après G. B. Bertano. 1554. Hambourg, Kunsthalle, Cabinet des Estampes.

Texte de Henri Zerner

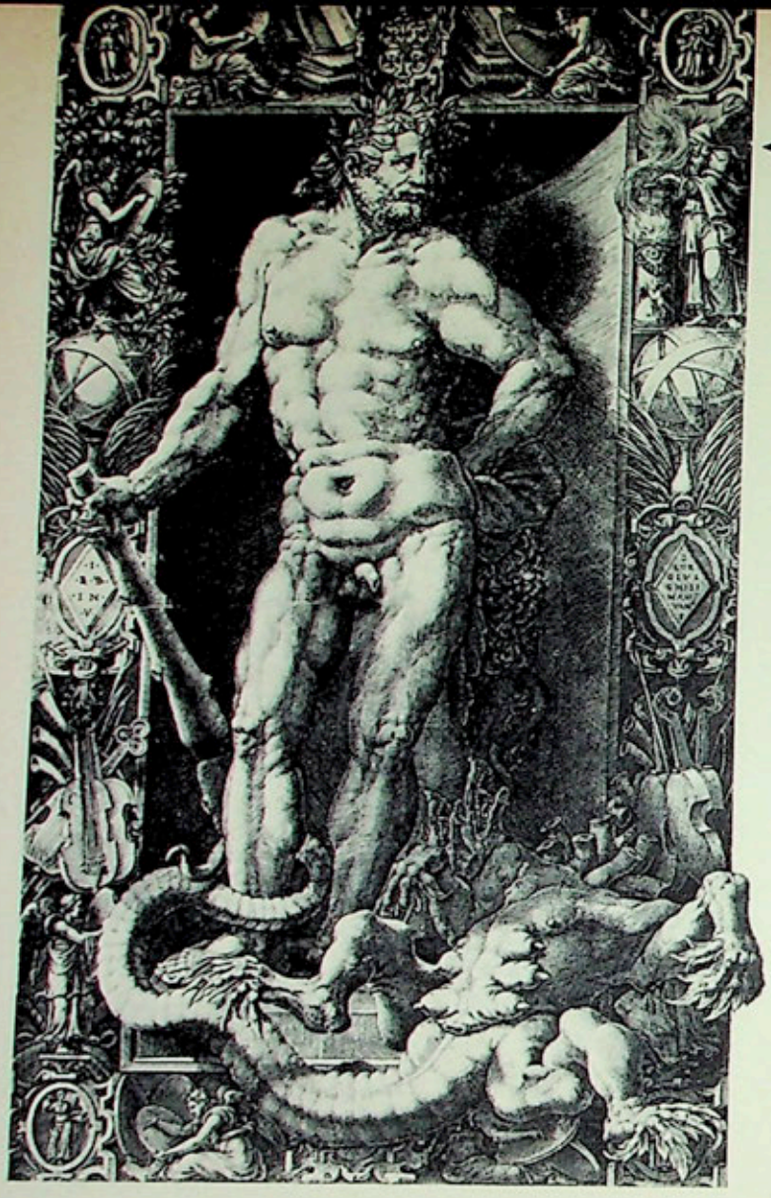
Ghisi et la gravu

Giorgio Ghisi est un des graveurs les plus importants du haut maniérisme italien. Son œuvre est mal comprise depuis longtemps, mais la réhabilitation de plus en plus marquée du maniérisme tardif et l'intérêt croissant du public pour ce style imposent de se pencher à nouveau sur ses estampes. Ghisi, comme les meilleurs graveurs qui suivirent la manière de Marcantonio



re maniériste à Mantoue

Raimondi, jouit au XVIe siècle d'un succès considérable, qui se maintint jusqu'au siècle dernier. D'autre part, il appartenait à l'école de Jules Romain, longtemps considéré comme le plus grand apôtre du mauvais goût, et dont la valeur commence seulement à être reconnue. Ghisi est, de plus, un artiste très inégal. Pour toutes ces raisons, Mary Pittaluga, dont le livre sur la gravure italienne du XVIe siècle fait autorité, a prononcé contre Ghisi et les graveurs de son entourage un réquisitoire foudroyant. Il faut avouer qu'elle reproduit dans son livre des pièces qui justifieraient un pareil jugement. Mais si bon nombre de ses œuvres sont assez médiocres, les meilleures comptent pourtant parmi les plus belles gravures italiennes du siècle.

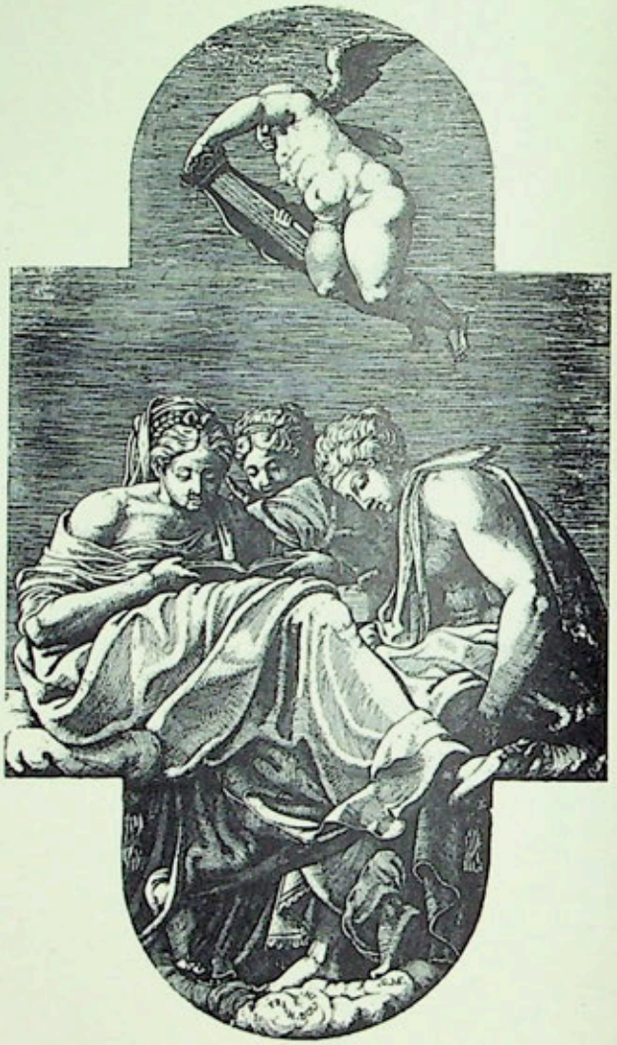


◄ Hercule, héros des Vertus, *gravé d'après Giovanni Battista Bertano. 1567. Hambourg, Kunsthalle, Cabinet des Estampes.*

Au bas de la page, à gauche

Marcantonio Raimondi : Le Rêve de Raphaël. *Vers 1508. Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.*

Trois Muses. *D'après le Primatice. Paris, Bibliothèque Nationale.* ▼



Nous sommes fort mal renseignés sur la vie de Giorgio. Le peu que l'on sait vient des documents d'archives publiés surtout par Carlo d'Arco au siècle dernier. Il était né à Mantoue en 1520 ou 1521, d'une famille originaire de Parme. Il avait quatre ans lorsque Giulio Romano, appelé par le marquis Frédéric de Gonzague, vint à Mantoue et y transporta les restes de l'atelier de Raphaël pour décorer le palais du Té. Le jeune marquis était très brillant, Giulio jouissait d'une vaste réputation et Mantoue devint un centre artistique important. C'est dans ce milieu propice que Ghisi passa son enfance. Peut-être rencontra-t-il le

jeune Primatice. On pense qu'il apprit le dessin avec Giulio, hypothèse probable, et, plus probable encore, qu'il apprit la gravure auprès d'un Giovanni Battista Sculptore, appelé Ghisi, et que l'on a longtemps pris pour son propre père. Carlo d'Arco a bien montré qu'il n'en est rien et qu'il s'agit de deux familles distinctes.

Un autre document ancien où Giorgio se trouve mentionné est un ouvrage curieux de Giovanni Battista Bertano sur Vitruve, où il raconte que sous le pontificat de Paul III il « visitait un jour le sanctuaire de Saint-Jean dans l'île du Tibre en compagnie de Giorgio de Mantoue, graveur et damasquineur des plus excellents ». Ce témoignage est très important parce qu'il prouve que Giorgio fit le voyage de Rome — et ceci avant 1549, date de la mort du pape — et qu'il était damasquineur (on peut voir au British Museum un ouvrage de ce genre portant son nom et la date 1554).

La prochaine étape serait Anvers. On y trouve en effet sur les listes de la Guilde de Saint-Luc, à l'année 1551, un certain Joorge Mantewaen. Or, presque toutes les grandes œuvres de

Ghisi autour de 1550 sont publiées par Jérôme Cock à Anvers. Que ledit Joorge soit bien Ghisi et que celui-ci soit allé à Anvers appelé par Cock, rien de plus probable. Certains veulent même qu'il soit passé par Fontainebleau, ce qui ne manque pas de vraisemblance à cause des nombreuses planches qu'il grava d'après le Primatice. Ceci pose, en outre, le problème intéressant et pas encore éclairci des rapports entre Fontainebleau et Mantoue, puisque tant de compositions de Giulio ont été gravées par des Bellifontains.

Il y a ensuite une longue coupure et l'on ne retrouve Giorgio qu'en 1576 en train d'acquérir avec son frère une maison à Mantoue. Puis vient son acte de décès, le 15 décembre 1582. C'est là bien peu de choses, mais l'œuvre gravé de Ghisi, dont un certain nombre de planches sont datées, permet de reconstituer son évolution. Une remarque avait sans doute dérouté ceux qui l'ont tenté jusqu'ici: une des œuvres les plus monumentales, les six feuilles des *Prophètes* et des *Sybilles* d'après Michel-Ange, était datée de 1540 quand Giorgio n'avait que vingt ans. C'était là une précocité admirable mais en contradiction avec des planches aussi hésitantes et faibles que *Danaé et le jeune Persée exposés sur la mer Egée* de 1543. En réalité cette date de 1540 n'apparaît que sur l'édition de Nicolas van Aelst qui est la seconde et non pas la première, comme on l'a cru. La première édition qui est d'une rareté extrême porte la lettre « GMF 1549 / Petrus Fachettus Mãtua / formis Romae ». Rien de moins étonnant: Ghisi, sans doute peu connu encore, donne ses planches à publier à un éditeur sans grande importance mais mantouan comme lui, ce qui est bien caractéristique des groupes régionaux de Rome. C'est plus tard que Nicolas van Aelst racheta les planches du graveur devenu célèbre et en fit un très gros tirage. Ghisi commence donc son œuvre gravé, entre 1543 et 1555, dans le style de l'école de Marcantonio Raimondi. Comme la plupart des burins anonymes de l'école romaine, ceux du jeune Mantouan sont d'une texture assez aérée, un peu naïfs, et par là même ont souvent beaucoup de charme. Il emprunte en général ses compositions à Giulio Romano en préférant les scènes traitées avec simplicité. La première planche datée est *Danaé et le jeune Persée exposés sur la mer Egée* de 1543. Ce n'est probablement pas la première qu'il ait exécutée, mais la première qu'il ait jugée digne de porter une date (voir ci-dessus). Ghisi se sert alors très habilement de ses moyens encore restreints: il n'y a aucun effet de rendu, peu de nuances lumineuses, le contour a une importance dominante et se dessine sur un fond blanc, mais l'expression nette des figures, la franchise et la fraîcheur de l'ensemble font retenir cette planche.

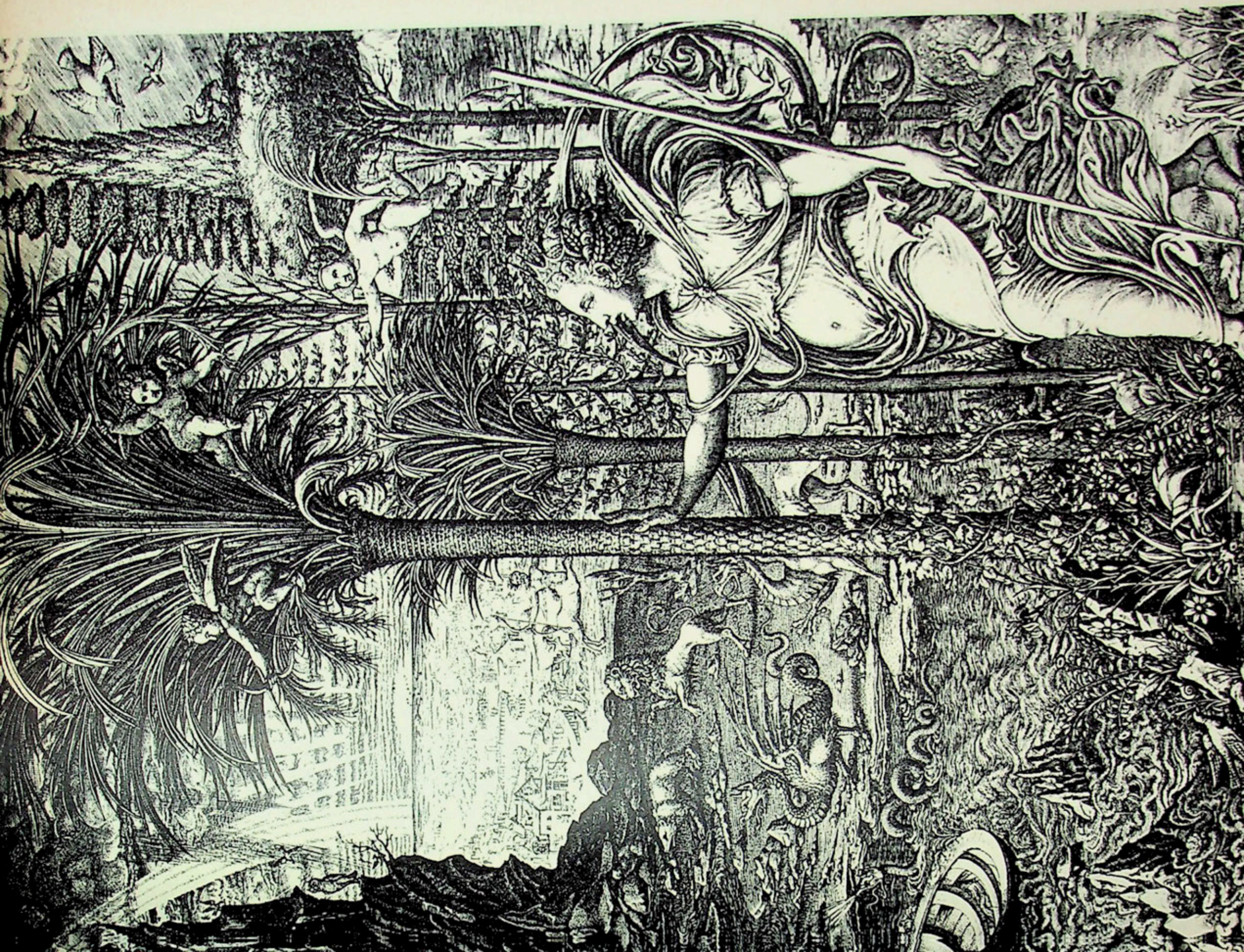
Ci-dessus

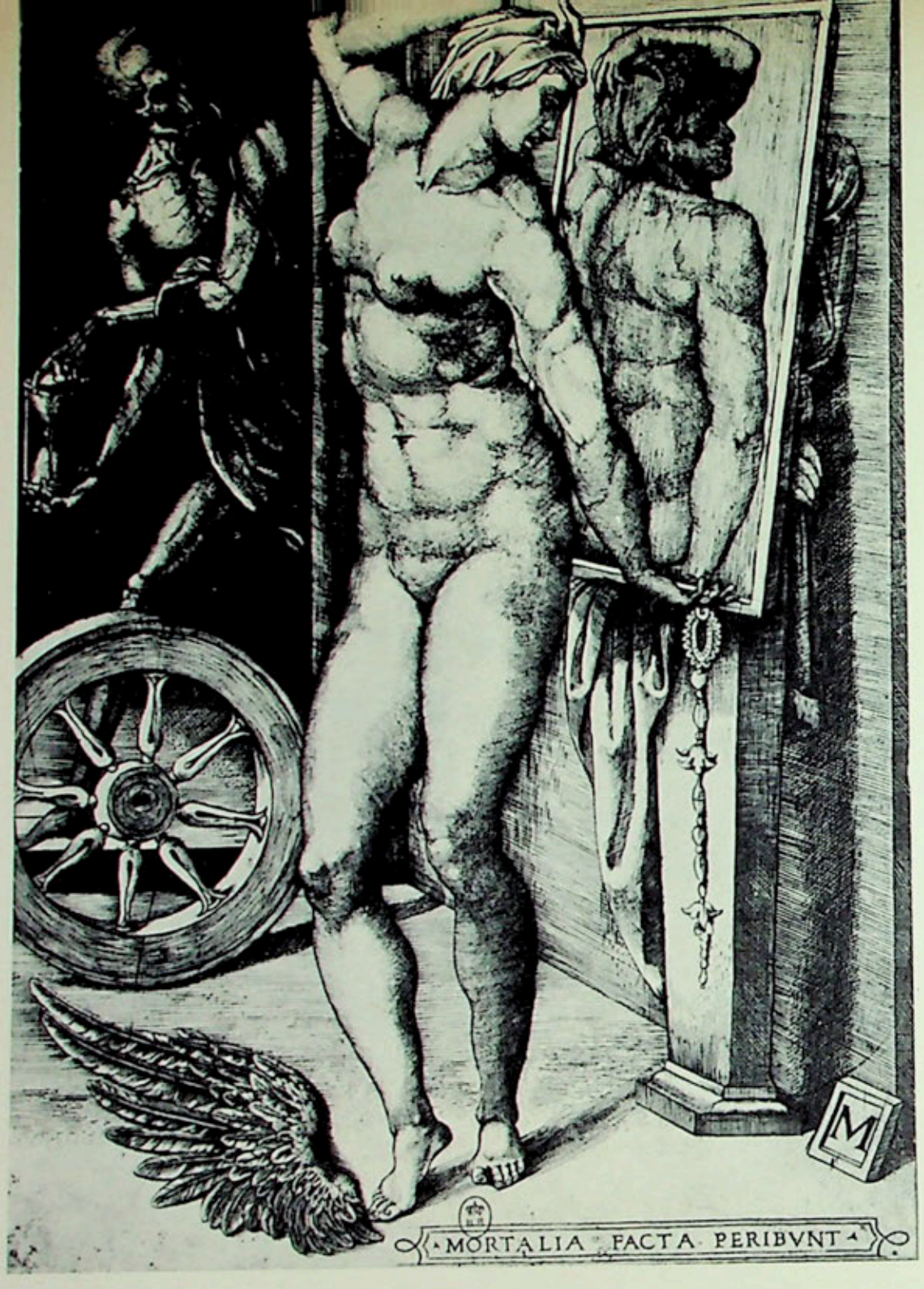
Danaé et le jeune Persée exposés sur la Mer Egée. *D'après une composition de Jules Romain. 1543. Paris, Bibliothèque Nationale.*

Pages 30-31

Le Rêve de Raphaël. *1561. Gravé probablement d'après un dessin de Luca Penni. Hambourg. Kunsthalle, Cabinet des Estampes.*

SEDET ÆTERNVM
QVE SEDEBIT TROELIX





◄ La Femme et la Mort. *Estampe anonyme parfois attribuée à Agostino Veneziano. Paris, Bibliothèque Nationale.*

L'Amour et Psyché. *D'après J. Romain. 1574. Paris, Bibliothèque Nationale.* ►

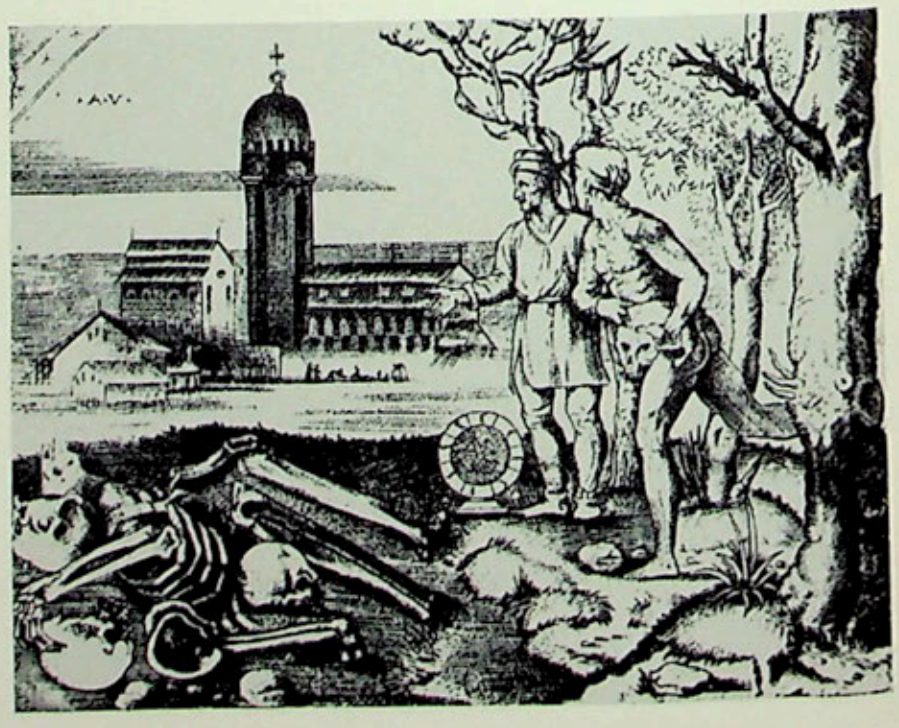
▲

La Sybille Delphique. *D'après Michel-Ange. 1549. Paris, Bibliothèque Nationale.*

Agostino Veneziano : Deux hommes dans un cimetière. *Paris, Bib. Nat. En comparant cette gravure avec celles de Ghisi (voir notamment pp. 28-29) on sent l'évolution que représente le style de celui-ci par rapport à la génération précédente.*

▼

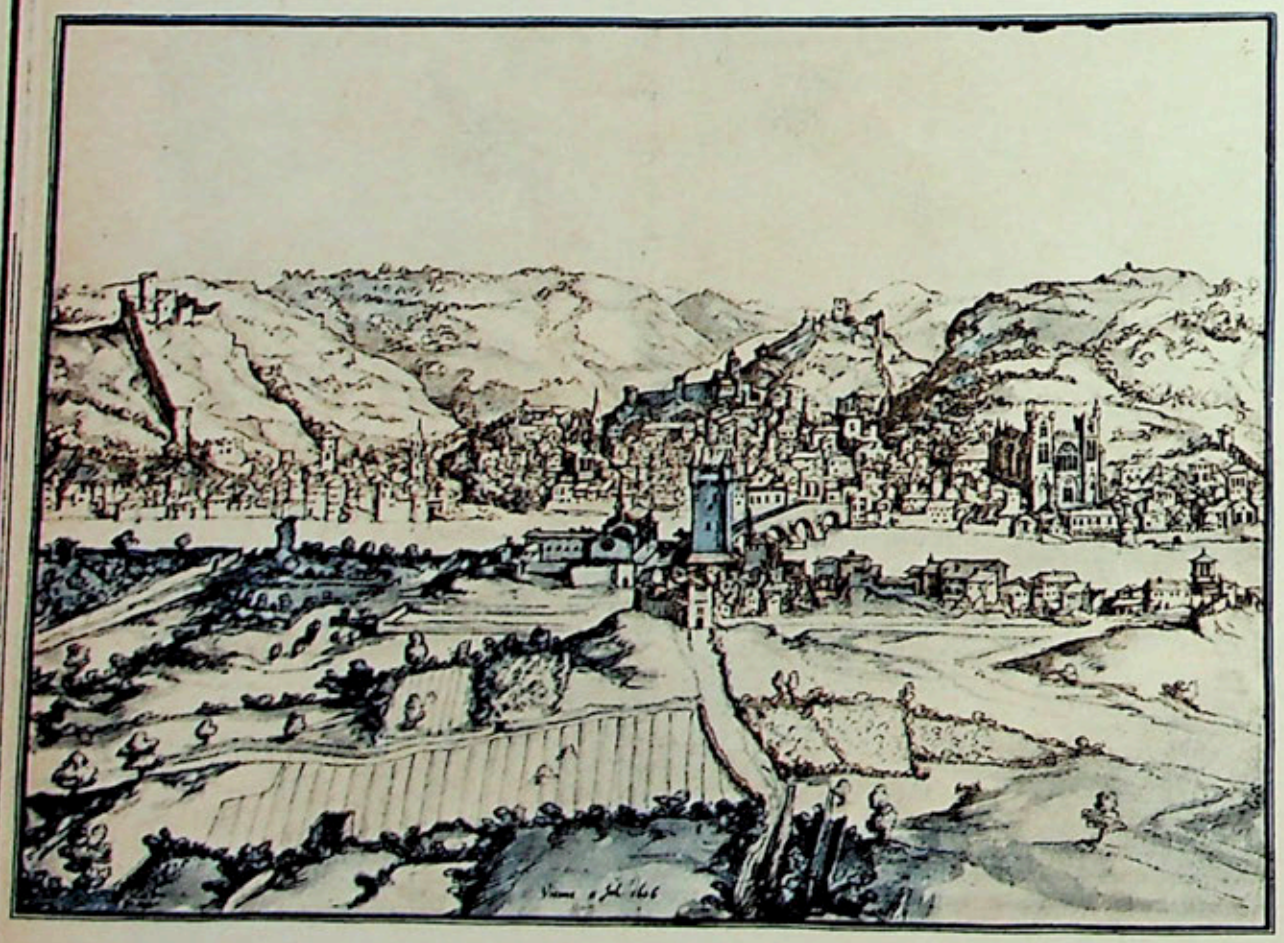
Pendant les années qui suivent, Ghisi fortifie son burin, les ombres se font plus denses, les tailles plus savantes, et il commence à mêler le pointillé au trait, usage qu'il généralisera et qui est caractéristique de sa maturité. Ceci lui permet de ménager des transitions plus douces entre la lumière et des ombres très dures. Tous ces progrès sont emphatiquement mis en œuvre dans la série des *Prophètes* et des *Sybilles* d'après Michel-Ange (voir ci-dessus). Ghisi se sert de planches de très grand format et place les figures de Michel-Ange dans leur cadre architectonique. Il est amené par là à juxtaposer des parties très finies et de grandes surfaces d'un travail monotone, interrompu seulement de quelques indications sommaires et maladroites. Malgré la sûreté du burin et un certain air de monumentalité, ces planches n'ont plus grand titre à notre admiration. Elles n'en eurent pas moins un énorme succès, à une époque où la gravure était l'unique moyen de reproduction. Avec Les *Prophètes* et les *Sybilles* et un grand *Jugement Dernier* en onze planches qui ne sont pas rectangulaires mais épousent la forme générale des groupes et s'assemblent comme un puzzle, Ghisi est un des plus importants propagateurs de l'art de Michel-Ange. Certainement, cette série le rendit célèbre et incita Jérôme Cock à l'appeler auprès de lui. Il grave alors pour Cock de grands sujets italiens. *(Suite p. 76.)*



Les dessins de ce jésuite architecte constituent des documents précieux

LE FRÈRE MARTEL

sur la France urbaine de la première moitié du XVIIe siècle



Parmi les architectes ayant appartenu à des ordres religieux, le frère Etienne Martellange de la Compagnie de Jésus est l'un des plus célèbres. Jouissant dans sa double vocation religieuse et professionnelle de l'estime et de la considération de ses contemporains, encore cité avec éloge dans l'*Architecture française* de J.-F. Blondel, mais un peu oublié dans la suite, il a retrouvé, grâce aux travaux qui lui ont été consacrés depuis près d'un siècle, la notoriété à laquelle il a justement droit.

Il naquit en 1569 ou peut-être à la fin de 1568 à Lyon, où son père était peintre, et mourut en 1641 au Noviciat des Jésuites de Paris, dont il avait bâti l'église, son chef-d'œuvre.

La question de sa formation artistique, qui aurait eu lieu à Rome, soulève un problème d'ordre chronologique qui n'a jamais été définitivement résolu et sur lequel nous pensons revenir un jour. Dès 1601, le catalogue du collège des Jésuites d'Avignon le qualifie de *pictor*, peintre. C'est en effet dans cette ville qu'il avait été admis dans la Compagnie le 24 fé-

LANGE

PAR JEAN VALLERY-RADOT

Page ci-contre, à gauche

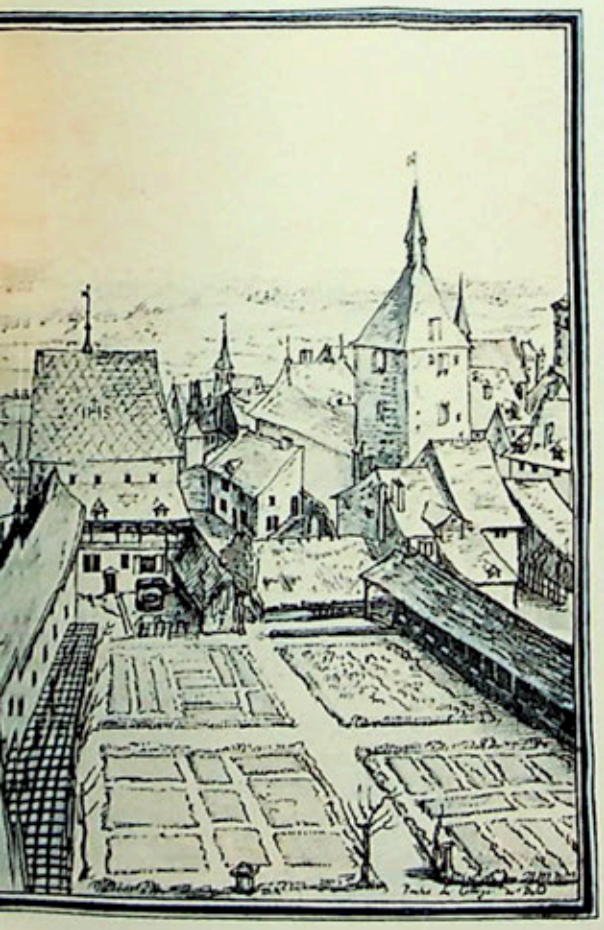
Vue panoramique de Vienne, 11 juillet 1606. *Plume, lavé de bleu. 42×57,5 cm.* Hb 9 a, *f° 130. Quelques jours avant de signer à Vienne un acte relatif à la construction du collège, Martellange s'accorde un instant de loisir pour dessiner le beau panorama qu'il a devant les yeux, en s'installant sur la rive droite du Rhône. Au premier plan, la tour de Philippe de Valois est le témoin de l'ancienne frontière qui séparait Royaume et Empire. De l'autre côté du pont, la ville, que dominent les châteaux de La Bâtie et de Pipet, s'allonge au bord du fleuve. Avec sa précision habituelle, l'habile dessinateur situe à leur place exacte la cathédrale Saint-Maurice, les églises Saint-Pierre, Saint-André-le Bas, et d'autres églises aujourd'hui disparues comme Notre-Dame-d'outre-Gère.*

Ci-dessous, au centre

Vue partielle du Collège de l'Arc et de la ville de Dôle en 1610. *Plume, lavé de bleu. 39×54,5 cm.* Hb 9, *f° 82. Le collège, où les Jésuites s'installèrent en 1582, occupait une longue et étroite bande de terrain, dont Martellange ne représente qu'une partie, à droite, tandis qu'à gauche, la haute tour de la collégiale domine un fouillis de maisons. Plus loin, on aperçoit le Doubs.*

Vue d'Avignon « et par delà ». *Plume et lavis. 39,7×56 cm.* Hb 9 a, *f° 165. Dans cette vue dépourvue de date mais probablement contemporaine de deux autres vues d'ensemble d'Avignon datées, l'une de 1608, l'autre de 1609, on reconnaît facilement les célèbres monuments qui n'ont guère changé depuis lors, le Palais des Papes, Notre-Dame des Doms, le Petit Palais et, au-delà du Rhône, la tour de Philippe le Bel et le fort Saint-André, mais à cette époque, il ne restait déjà plus qu'une douzaine d'arches sur les vingt-deux du fameux pont qui, à l'origine, était long d'environ 900 mètres.*

▼



vrier 1590. Il prononça à Chambéry, le 29 mars 1603, ses vœux de coadjuteur temporel. C'était l'échelon le plus bas dans la hiérarchie de l'Ordre. Dans cette catégorie se recrutaient en effet les frères lais ou frères convers des autres ordres qui n'accédaient pas à la prêtrise. Martellange s'y maintint volontairement par esprit d'humilité. Les coadjuteurs temporels étaient chargés des plus humbles besognes destinées à assurer la vie matérielle de la communauté à laquelle ils appartenaient. Dans cette catégorie se recrutaient entre autres les maçons, menuisiers, charpentiers, architectes, qui veillaient à l'entretien des bâtiments, ou en construisaient, lorsqu'il n'était pas fait appel à une aide extérieure.

C'est dans les humbles rangs des coadjuteurs temporels que le frère Martellange acquit très rapidement sa réputation d'architecte qui fut grande. Son activité va de pair avec l'essor que connurent les Jésuites français depuis l'enregistrement, en date du 2 janvier 1604, de l'édit de Henri IV, qui les rétablissait dans le royaume après

Sisteron et
Commencement
du Collège

un exil de plus d'une dizaine d'années. Les Jésuites, qui n'avaient que 45 établissements en France en 1610, en eurent 72 en 1629 et 109 en 1643. Martellange coopéra, pour sa part, à ce prodigieux accroissement, car depuis 1605, année où il fournit plans et projets pour les collèges de Sisteron et de Vienne, commence pour lui et jusqu'aux années qui précédèrent sa mort, une carrière harassante d'architecte itinérant au service de la Compagnie, bâtissant de nombreux édifices, exécutant à une cadence rapide plans et projets d'établissements (collèges, noviciats, etc.), notamment pour les provinces de Lyon, de France, de Champagne de l'Assistance de France, passant des marchés, ouvrant et surveillant des chantiers, agissant en somme comme un inspecteur des bâtiments de la Compagnie. Bon nombre de ses plans et projets, qui voisinent avec plus d'un millier d'autres concernant des établissements jésuites, sont conservés depuis 1788 au Cabinet des Estampes, mais les 174 dessins, qui font l'objet de la présente étude, n'y sont entrés qu'en 1840 après plusieurs avatars dont Henri Bouchot a raconté l'histoire. Plans et dessins, ainsi réunis par une rare bonne fortune, se complètent mutuellement, car ils concernent bien souvent les mêmes établissements. Les premiers témoignent de la science et de la maîtrise technique de l'homme de l'art; les autres sont autant de souvenirs personnels, exécutés pendant les rares instants de loisir que s'octroyait cet architecte itinérant, au cours de ses incessants déplacements professionnels et c'est ce qui leur donne tout leur charme. L'auteur de ces compositions dessinées le plus souvent à la plume et rehaussées de lavis n'ignore rien des lois de la perspective, mais ce topographe si précis ne

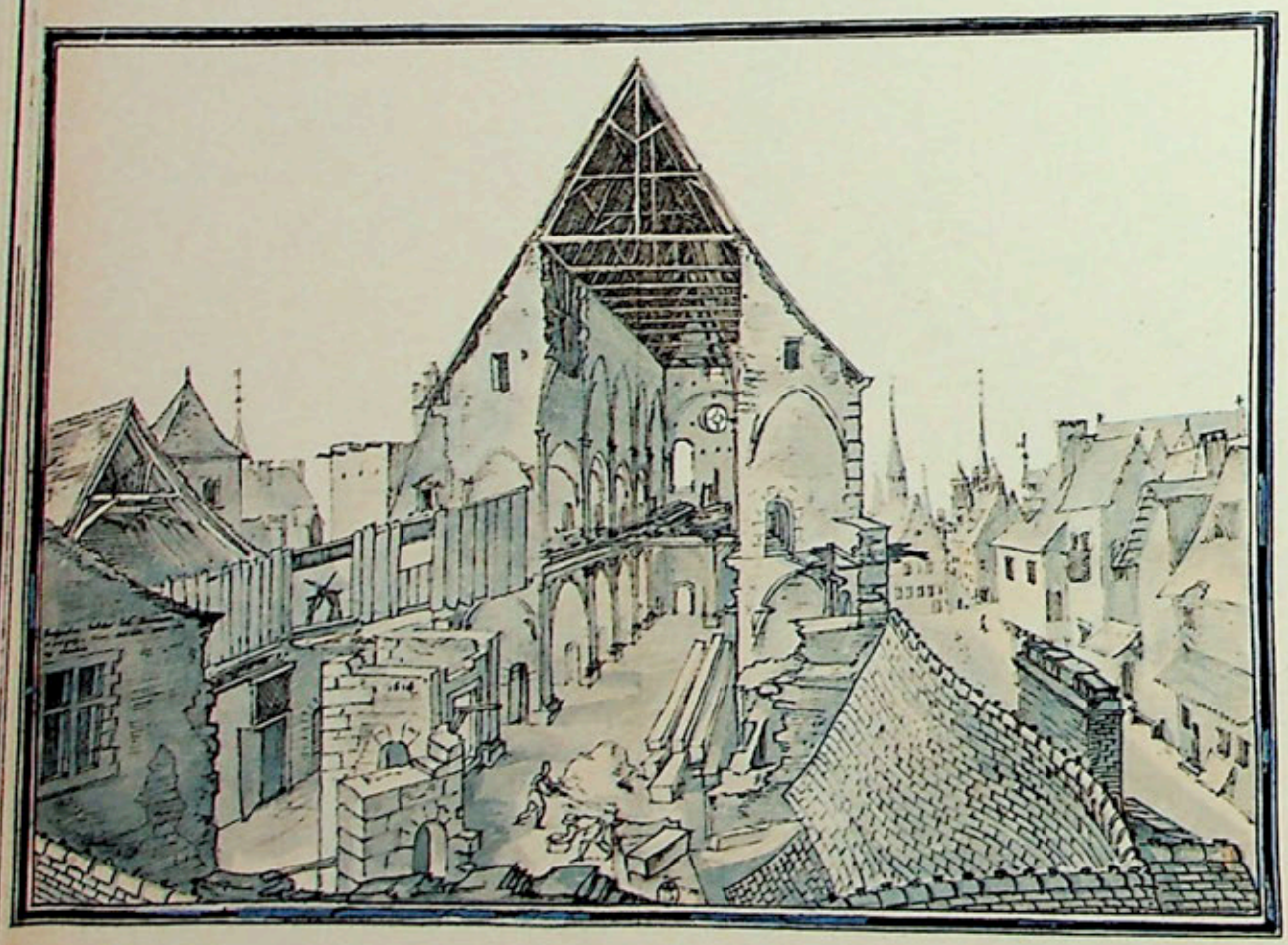
Vue de Sisteron. *Plume, lavé de bleu. 39×54,5 cm.* Hb 9 a, *f° 157. Une autre vue de la même ville dessinée par Martellange en 1606 permet d'attribuer à la même année ce dessin non daté, dans lequel le frère architecte montre les murs du collège — en dehors de l'enceinte — sortant de terre. Dès l'année précédente il avait fourni les plans de cet établissement, dont la première pierre fut posée le 30 mai 1606, mais qui ne fut jamais terminé faute de fonds.*

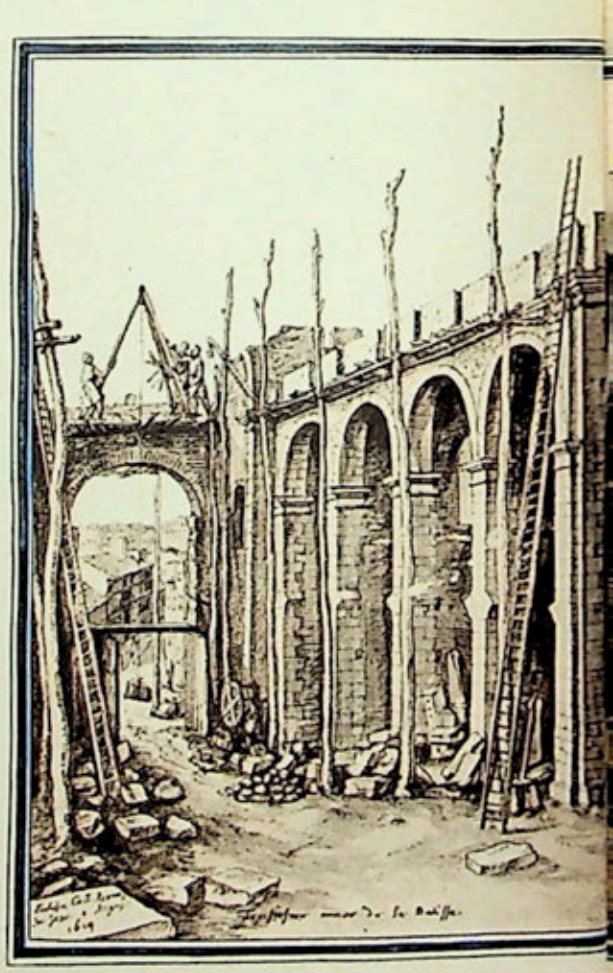
Vue de l'église du Collège de Dijon en construction, 23 septembre 1610. *Plume, lavé de bleu. 39,2×52 cm.* Hb 9, *f° 67. La nef est couverte, mais non voûtée. Les murs du chevet commencent à sortir de terre. Au loin à droite, l'abbatiale de Saint-Bénigne, qui ne sera érigée en cathédrale que le 4 janvier 1805.* ▼

Ci-dessous, au centre

L'église du Collège de Roanne en construction, 1619. *Plume et lavis. 39×53 cm.* Hb 9 a, *f° 104. Martellange, auteur du plan de cette église, en surveilla très attentivement la construction qui dura plusieurs années. Les dessins d'architectes montrent plus souvent des édifices terminés qu'en construction. De là, l'intérêt exceptionnel de ceux de Martellange représentant les progrès des travaux de cet édifice au cours de plusieurs années consécutives. Celui-ci, daté du 5 août 1619 « troisiesme année de la bâtisse », montre les murs de la nef dépassant à peine le sommet des grandes arcades. Animé par les ouvriers au travail, encombré d'échelles et d'échafaudages, le chantier est saisi sur le vif en pleine activité. L'église consacrée le 23 août 1626, est aujourd'hui la chapelle du lycée.*

Projet pour l'achèvement du Collège de La Flèche, juin 1612. *Plume, lavé de bleu. 42,5×57 cm.* Recueil de plans... *n° 530. La reine Marie de Médicis obtint l'envoi de Martellange en février 1612 à La Flèche, pour y terminer le collège fondé par Henri IV et surtout l'église, où devait reposer le cœur du souverain défunt. Dès le mois de juin Martellange termine ce magnifique projet de la plus grande précision, qui montre l'élévation de la façade sur la rue, y compris celle de l'église. L'échelle est en toises « chacune desquelles contient 6 pieds ». Comme ce projet devait être envoyé pour approbation à Rome, où l'unité de mesure était le palme romain, Martellange trace au bas de son dessin, à l'intention du réviseur (architecte-conseil du général des Jésuites), une ligne qui est « le pied de Roy duquel tout a été mesuré ».* ▶

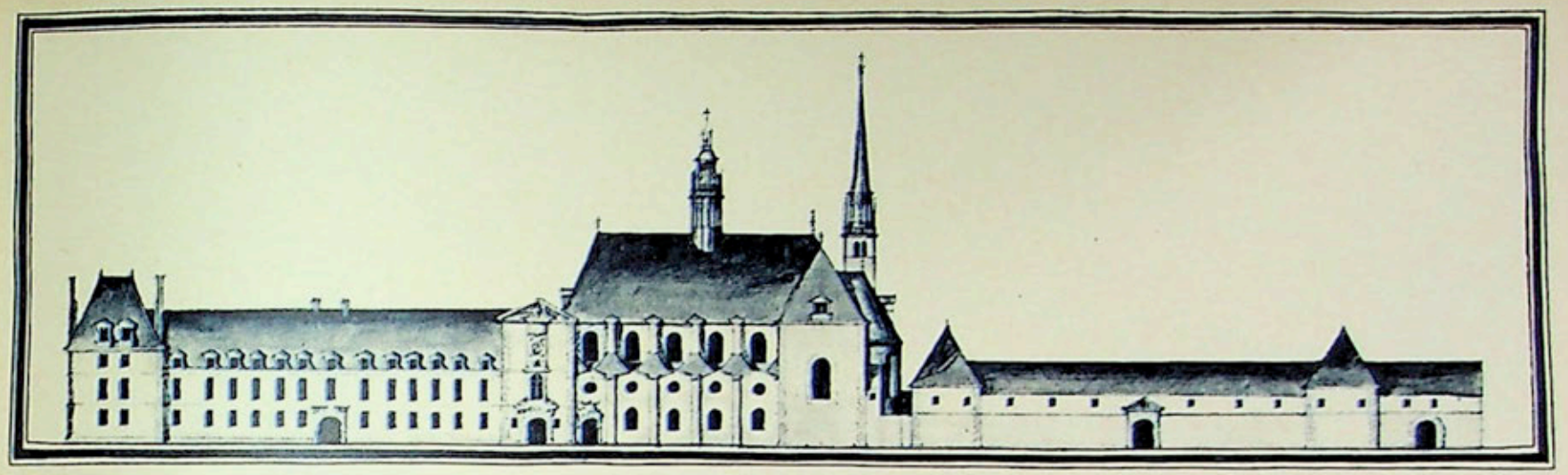




se contente pas de voir juste, il est également sensible à ce qu'il voit et cette sensibilité artistique n'est pas absente de certains de ses dessins. En feuilletant les deux recueils, on note tout d'abord les vues des églises ou des collèges qu'il a bâtis ou dont il a fourni les plans, bâtiments en construction qu'anime l'activité du chantier.

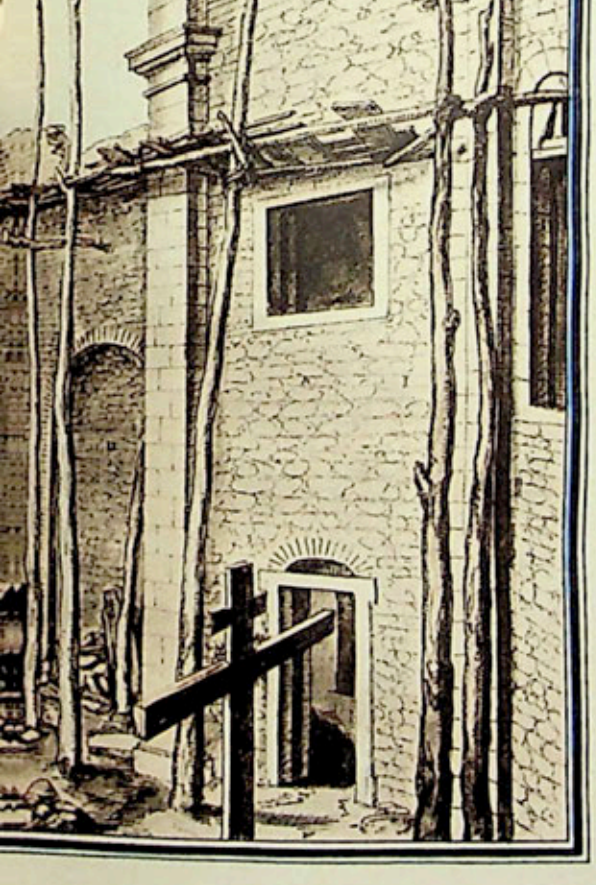
Nombreuses sont les vues des villes où il séjournait ou qu'il traversait au hasard de ses étapes, pour les besoins de sa profession. Il dessine où et quand il peut. C'est à bord de quelque coche d'eau qu'est exécuté le dessin qu'une note de sa main situe vaguement « sur le chemin de Bourgongne sur la Sone ».

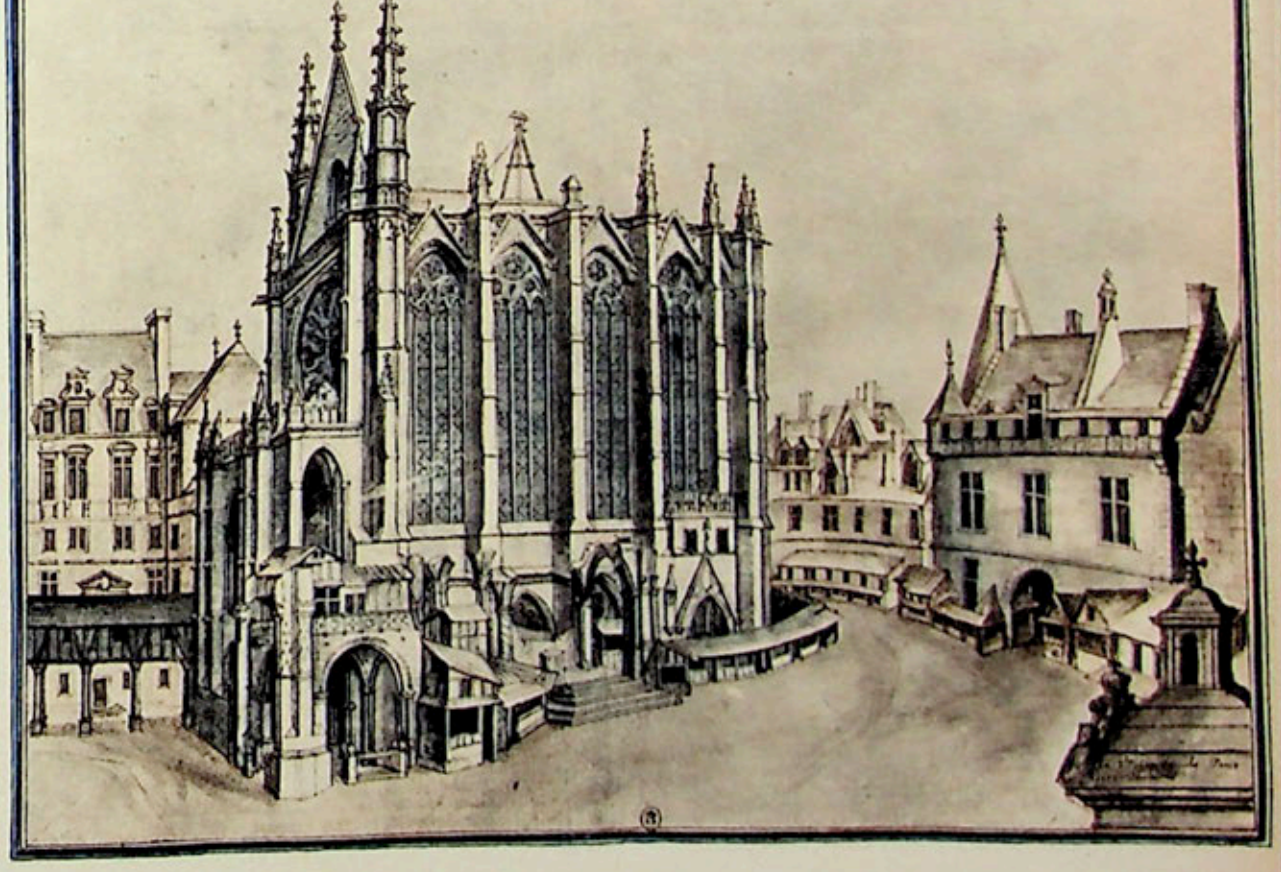
Nous reconnaissons Belleville-sur-Saône dans cette ville non identifiée jusqu'à présent. Enfin on voit encore, dans ces précieux recueils, des monuments antiques, des églises, des cathédrales, des abbayes du Moyen Age, qui témoignent du goût que manifestait Martellange pour ces témoins des âges disparus.



La Sainte-Chapelle de Paris
après l'incendie du 26 juillet 1630.
Plume et lavis. 41×55,5 cm. Hb 9, *f° 8.*
Cet incendie détruisit la toiture qui fut entièrement consumée. Les bâtiments encadrant la Sainte-Chapelle et que représente Martellange ont disparµ depuis lors. A gauche, on voit la Chambre des Comptes anéantie par l'incendie de 1737. A droite, c'est un élégant bâtiment du même style que l'escalier d'accès à la chapelle haute, l'un et l'autre ornés d'une frise sur laquelle alternent des fleurs de lys et des dauphins couronnés.

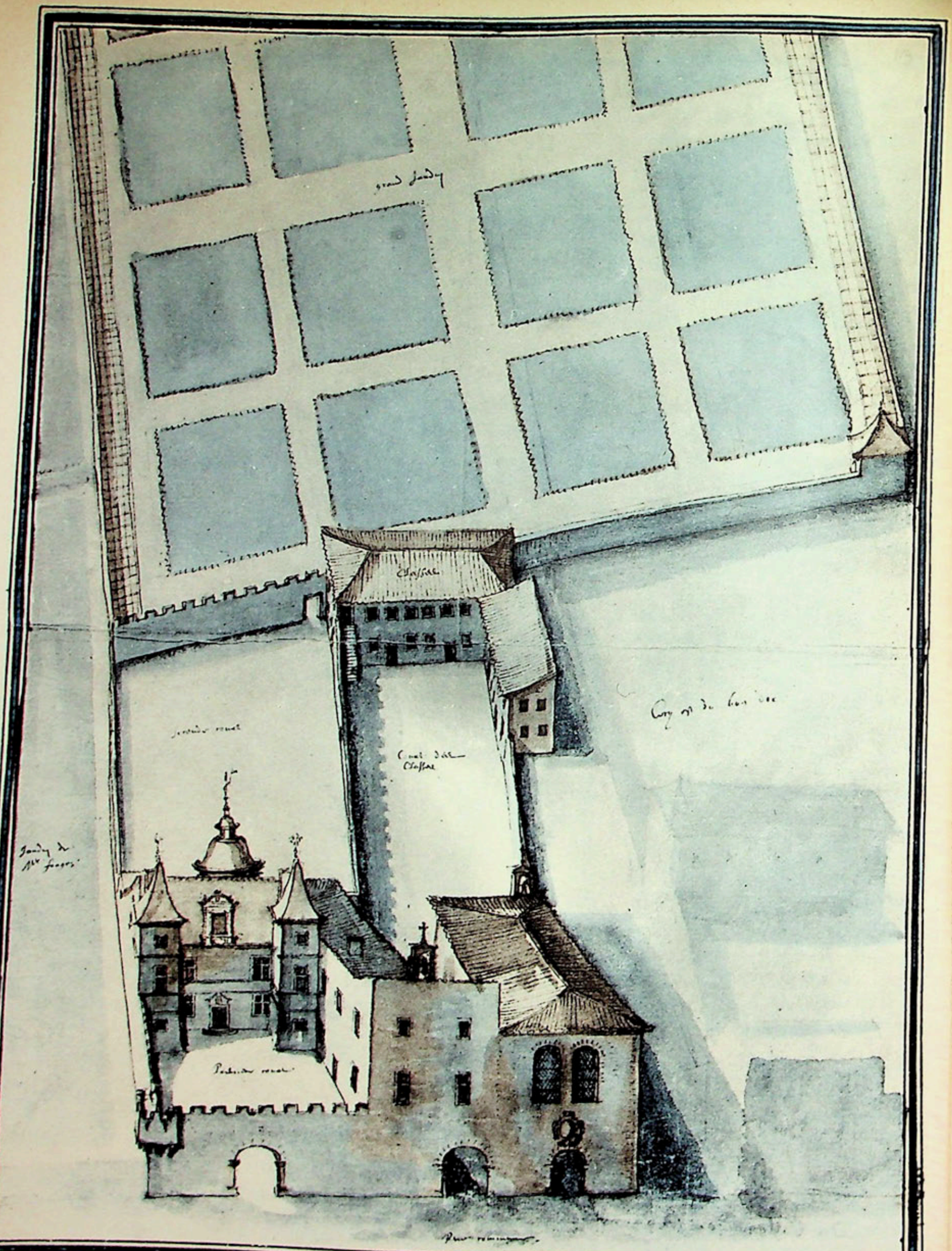
▼





Ces dessins, souvent animés de personnages, possèdent un intense pouvoir d'évocation. En les feuilletant, c'est un véritable voyage rétrospectif que l'on fait dans la vieille France, celle de la fin du règne de Henri IV et celle de Louis XIII. Lorsque le comte de Caylus, le célèbre antiquaire — on ne disait pas encore archéologue à cette époque — eut l'occasion de les examiner vers le milieu du XVIIIe siècle, le recul du temps les lui faisait déjà apprécier à leur juste valeur: « Ce qu'ils ont de plus intéressant, écrivait-il, c'est qu'ils ont été faits dans le commencement du dernier siècle (le XVIIe). L'accroissement et la différence que l'on remarque dans quelques-unes des grandes villes dont il a dessiné les vues présente un objet d'étonnement et de curiosité surtout à l'égard de Paris » (*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752 et 1757).

On ne saurait mieux dire. Pour nous aussi, mais avec plus de recul encore qu'à l'époque de Caylus, l'intérêt de ces dessins, exécutés il y a plus de trois



◄ La maison de M. de Chenevoux à Roanne (Loire), 1611. *Plume, lavé de bleu. 36×25,5 cm.* Hb 9 a, *f° 113. Ce charmant manoir du XVIe siècle appartenait à Jacques Coton, sieur de Chenevoux, qui le donna en 1611 aux Jésuites sur les instances de son frère le P. Coton, confesseur de Henri IV. En cette même année, Martellange dessine la vue à vol d'oiseau de cette demeure qui ne fut d'abord qu'une simple résidence avant d'être érigée en collège trois ans plus tard. La chapelle, dont on aperçoit la façade sur la rue, sera affectée à la Congrégation des Ecoliers, tandis que Martellange bâtira l'église du collège à partir de 1617.*

Vue de Montbrison (Loire), 10 janvier 1611. *Plume, lavé de bleu. 38×53 cm.* Hb 9, *f° 127. La ville, entourée de remparts est dominée à droite par la butte volcanique où s'élevaient les ruines alors récentes du château démantelé en 1595. A gauche, l'église Notre-Dame-de-l'Espérance.* ▼

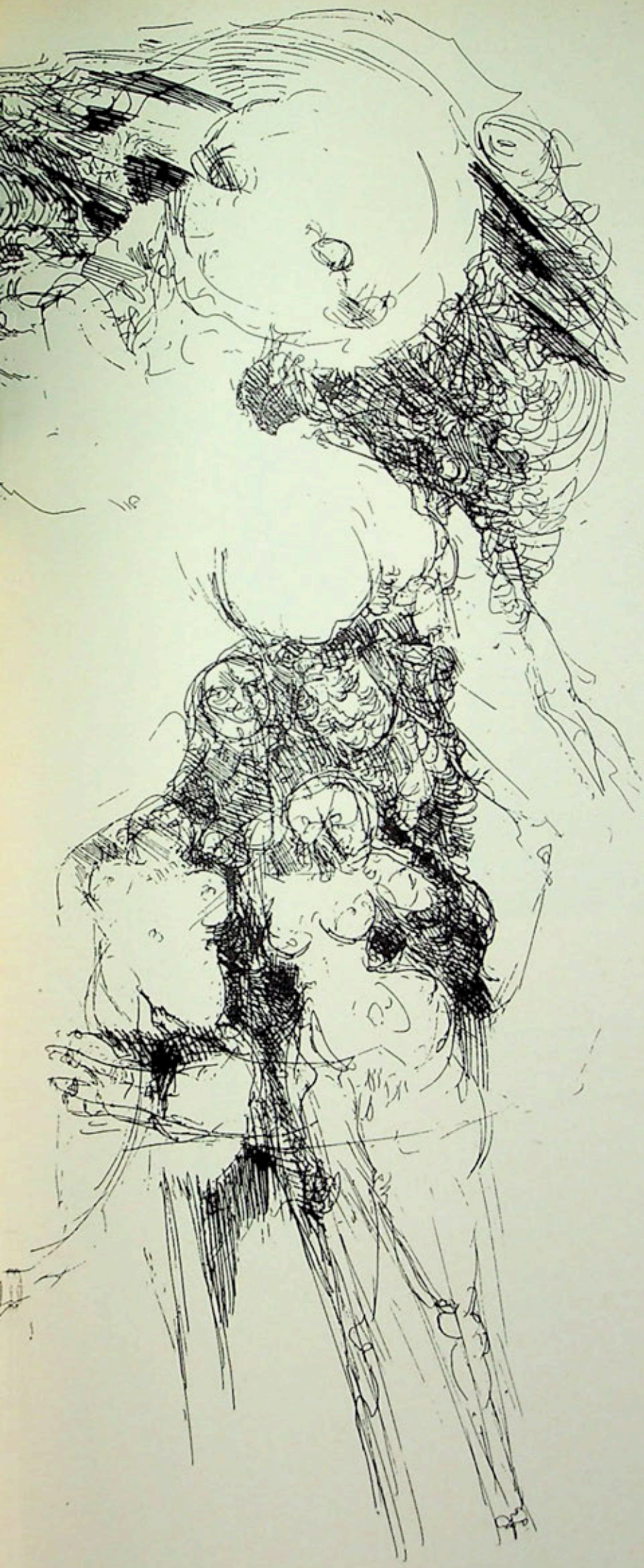
siècles, s'est si bien accru en proportion du temps écoulé, que l'on s'étonne qu'ils n'aient pas encore fait l'objet d'une publication d'ensemble.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez les ouvrages de E.-L.-G. Charvet, Etienne Martellange, *Lyon, Glairon-Mondet, 1874* [Biographies d'architectes]. *Henri Bouchot*, Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange... suivie du catalogue de ses dessins précédemment attribués à François Stella, *Paris, 1886 (extr. de* Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, *XLVII, 1886). Pierre Moisy*, Les églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France, *Rome, 1958, t. I, p. 107-127.*

L'auteur de l'article que vous venez de lire a publié : Le Recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, *Rome et Paris, 1960* [Biblioteca Instituti historici S. I., *vol. XV*].

Eau-forte de Bernard Dufour illustrant
le poème d'André Pieyre de Mandiargues, La nuit, l'amour.
(Chez Pierre Loeb à Paris.)



RÉCENTS LIVRES DE PEINTRES

par Luce Hoctin

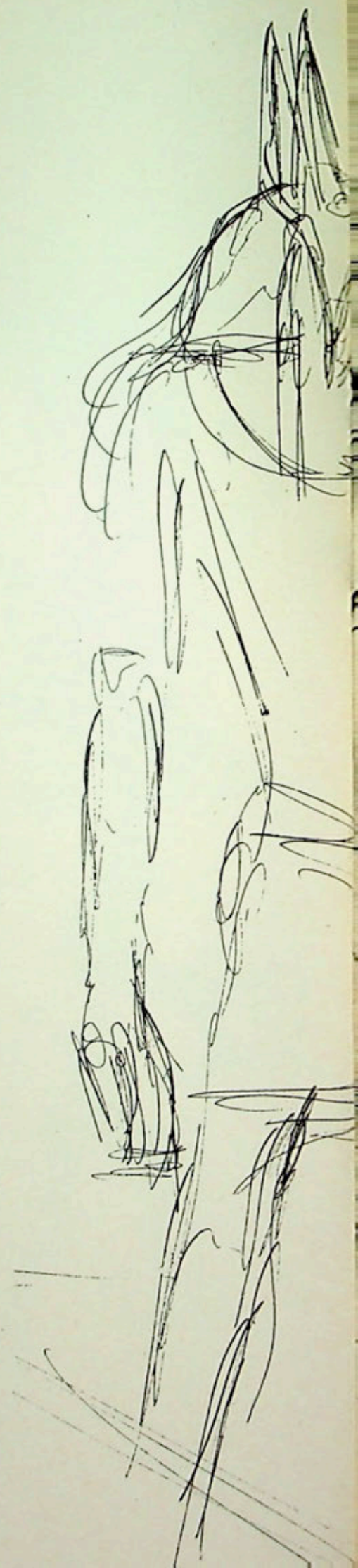
Une des cinq eaux-fortes de Zanartu accompagnant les textes poétiques de Michel Butor, Rencontre. *(Edition du Dragon.)*

L'apparition d'un livre de luxe où le texte d'un écrivain, d'un poète, s'accompagne de dessins, de gouaches, de lithographies, d'eaux-fortes, est toujours susceptible de poser un problème ou de faire naître une controverse. Peut-il, en effet, exister un rapport réel entre le langage, le langage poétique surtout, et une représentation plastique — en dehors de l'anecdote et de l'illustration? La complicité entre l'écriture et l'image, lorsqu'elle existe (et certains des livres récemment parus en témoignent), n'est-elle pas limitée à la subjectivité des deux auteurs au point d'être difficilement communicable à tout autre, lecteur ou spectateur? Aussi bien les bibliophiles sont-ils sages, qui ne se soucient que médiocrement de cet aspect de la question, mais plutôt de la qualité du papier, de la typographie, de la mise en page, et considèrent un livre avant tout comme un objet qui doit être beau.

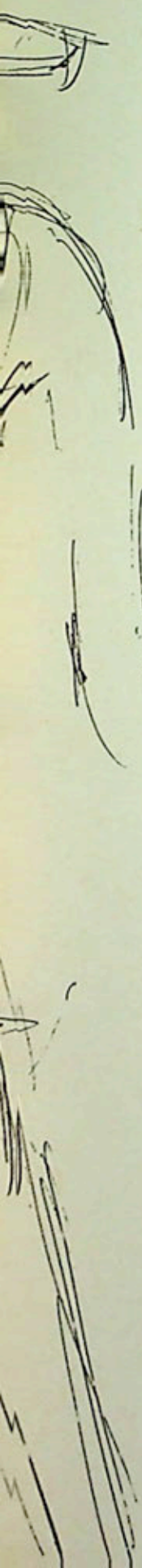
Tel est le cas par exemple du poème d'André Frénaud « Tombeau de mon père », illustré par Estève, et de « Juste présent », poèmes de Tristan Tzara, illustrés par Sonia Delaunay. Les eaux-fortes austères, lourdement cernées de noir d'Estève, celles de Sonia Delaunay, toutes en aplats de couleurs éclatantes, m'apparaissent surtout comme des éléments décoratifs introduits entre les pages du livre un peu à la manière de reliefs surajoutés à certaines architectures.

Par contre, il existe une lointaine et subtile analogie entre les eaux-fortes exécutées par Max Ernst et les poèmes d'Hölderlin (au moins certains des mots clés de ces poèmes, et leur climat), et surtout ceux de Lena Leclercq, « La rose est nue », où de frêles et mobiles silhouettes s'animent et bougent d'une planche à l'autre.

La série d'eaux-fortes de Giacometti, pour « Vivantes cendres, innommées » de Michel Leiris, suit de très près la signification des poèmes. Méditation, semi-confidence d'un être cloué sur un lit, fixé dans une chambre par la maladie. Giacometti s'identifie à ce malade. Il représente les objets familiers — le fauteuil, la cheminée, l'au-delà de la fenêtre, le tournoiement du plafond — tels qu'ils apparaissent à hauteur



Ci-contre et en bas de la page, au centre, deux gravures à l'eau-forte d'Alberto Giacometti illustrant Vivantes cendres, innommées, *de Michel Leiris.*
(Edition Jean Hugues.)



de l'œil ou du lit, et même les fantasmes, tels l'Anubis-chirurgien. Le dessin, d'une rare nervosité, exprime dans la suite des portraits le caractère tragique d'un visage pétri d'angoisse.

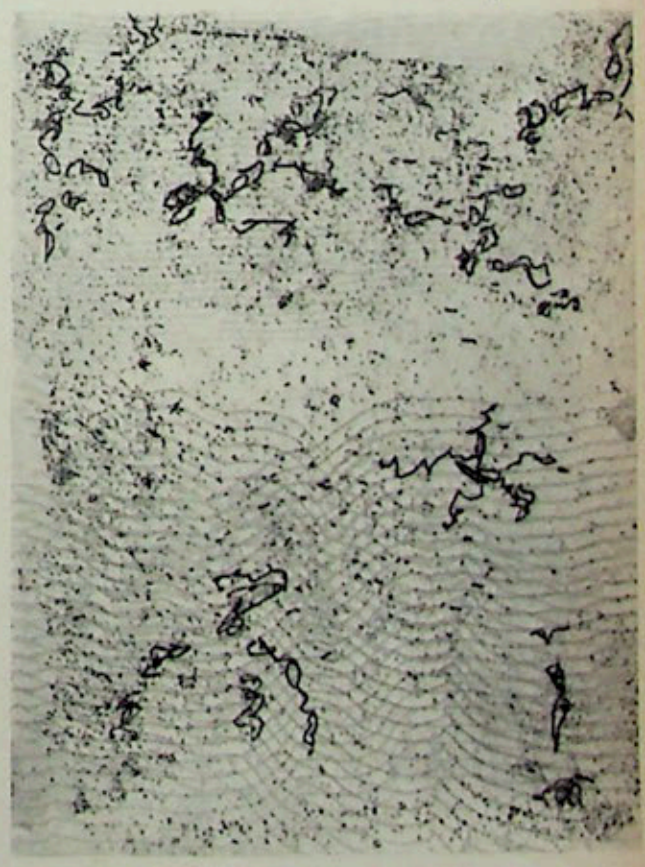
A l'inverse de ce qui se passe habituellement, Michel Butor a écrit le texte de « Rencontre » pour ou sur les eaux-fortes de Zanartu. A première vue, à première lecture, les images verbales de ces poèmes en prose semblent évoquer un monde très étranger à l'univers plastique de Zanartu. Où sont vraiment ces « espaces de frôlements... de frottements et de gifles? » Mais la complicité s'y découvre peu à peu, certaine similitude de manière: le statisme, le hiératisme d'un langage noble qui se développe amplement et lentement en face d'images d'une austère simplicité, un peu figées peut-être, mais admirablement représentées en des noirs, des gris, des clartés et des clairs-obscurs, une matière, une texture, un métier impeccables. La mise en page, sans fantaisie inutile, ménage cependant des marges latérales de largeur qui varie d'une planche à l'autre. « Rencontre » est un livre d'une haute qualité, mais teinté de classicisme, et qui ne bouscule que discrètement les oukazes de la bibliophilie.

Pour la composition typographique de « La nuit, l'amour », qu'il a dirigée, Bernard Dufour n'a tenu aucun compte de ces oukazes. Le poème d'André Pieyre de Mandiargues a précédé les images qu'il a inspirées. Mais sans doute celles-ci et celui-là sont-ils nés d'une similitude de situation psychologique, ou, disons, d'état d'âme. L'ensemble, en tout cas, texte et dessins, se présente avec une unité, une complémentarité assez peu communes. Dufour a pris la liberté, non pas de décider des paragraphes ou des ruptures du poème, mais du rythme de son déroulement en rapport avec les eaux-fortes. L'apparence plastique de l'écriture, de la ligne, du verset, est très habilement mise en valeur en face du dessin, et avec lui. La signification même des mots ménage fréquemment des points de rencontre, des points chocs: personnages en multitude, paysages de pierre ou de mer, évocation de tortures. Le dessin très dense va parfois jusqu'aux limites de la confusion; mais sa complexité intentionnelle, son opacité même contribuent à l'atmosphère nocturne, secrète, mais chaude et très vivante du livre tout entier.

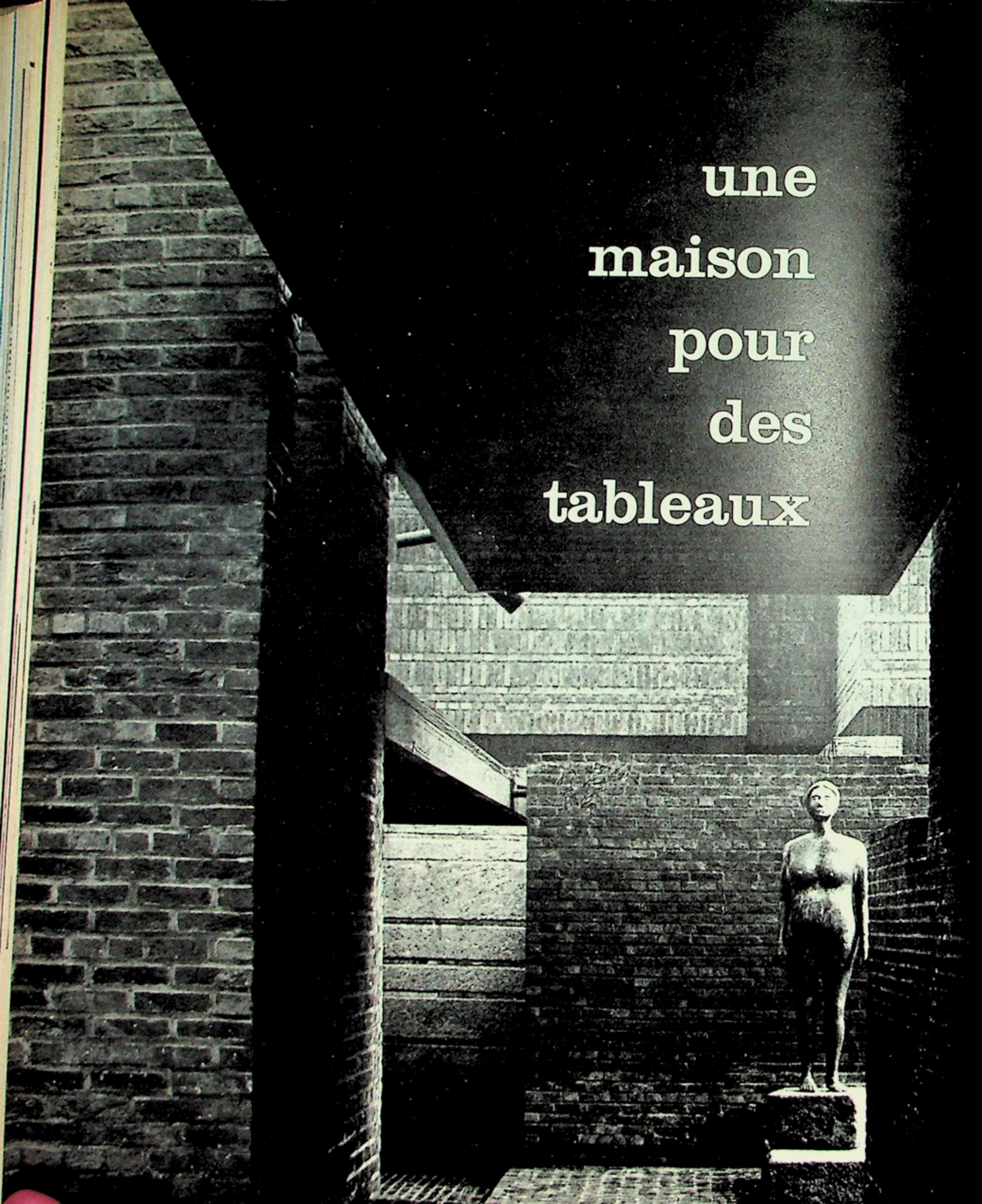
Pour la réédition par le Cercle du Livre Précieux de l'« Histoire d'O » de Pauline Réage, Léonor Fini déploie sa verve, la précision et l'ambiguïté suggestive de son dessin d'une aisance souveraine. Ses personnages sortent d'un rêve, d'un mythe, de son monde à elle ou de celui d'O, parfaitement identifiables.

Quoi qu'il en soit, même si dans certains cas l'introduction d'images dans un texte peut paraître très arbitraire et prendre l'apparence d'une espèce de juxtaposition, ces livres rares, édités avec un soin extrême et le goût de la qualité en toutes choses sont un témoignage d'époque. Ils fixent et perpétuent pour les jours à venir le hasard ou le bonheur des rencontres entre les peintres et les poètes d'un même temps. Et ceci s'ajoute à leurs autres vertus pour en faire des documents de la plus haute valeur.

Gravure en couleur à l'eau-forte de Max Ernst pour le poème de Lena Leclercq, La rose est nue.
L'ouvrage en comporte six. (Edition Jean Hugues.)



une maison pour des tableaux

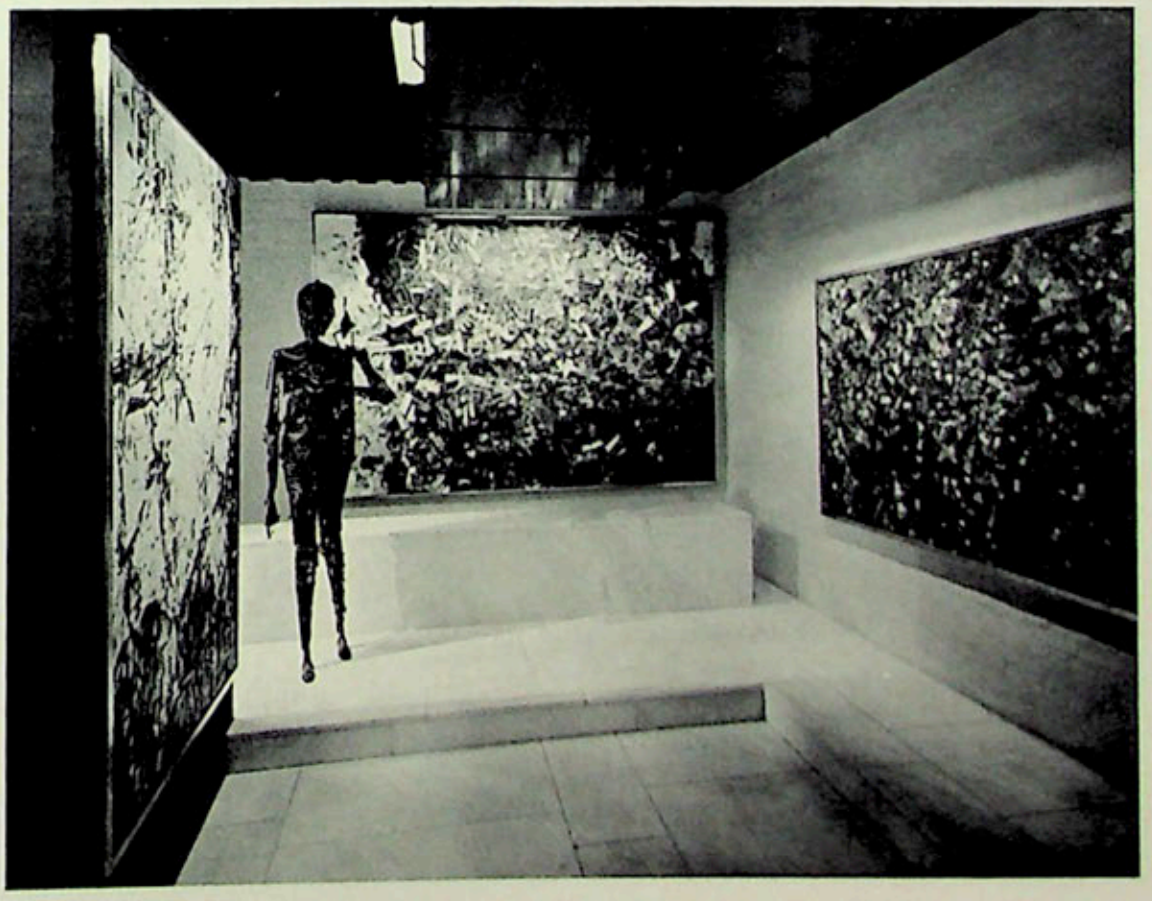


Il existe de belles demeures et aussi de belles collections. Il est rare d'en rencontrer qui aient été conçues exactement l'une pour l'autre. C'est pourtant le cas de la maison que viennent de faire construire à Rhode-Saint-Genèse, près Bruxelles, les fervents amateurs d'art que sont M. et Mme Urvater.

La collection Urvater est bien connue dans le monde international des arts. Elle a circulé en 1957 et 1958 dans plusieurs des grands musées d'Europe: le Kröller-Müller à Otterlo, le Musée des Beaux-Arts de Liège, la Tate Gallery de Londres, entre autres. Avec une prédilection pour le Surréalisme, puisqu'elle compte des Klee, des Max Ernst, Chirico, Magritte, Delvaux, Victor Brauner, Matta, Lam... qui sont parmi les plus beaux, elle s'ouvre néanmoins sans sectarisme à d'autres œuvres contemporaines: Appel, Jorn, Poliakoff, Vasarely, et aussi aux jeunes artistes, peintres ou sculpteurs.

Le rêve d'une maison « pour la collection », poursuivi des années durant avec la ténacité que l'on peut mettre à la recherche d'un lieu privilégié digne de l'objet d'un amour-passion, Bertie et Gigi Urvater en ont confié la réalisation au jeune architecte belge André Jacmain. Celui-ci détenait à priori le double privilège d'entretenir des rapports d'amitié avec les tableaux et avec leurs possesseurs. Il a concrétisé le rêve d'une manière à la fois surprenante et émouvante.

Il s'est proposé avant tout de construire une maison fermée. Le terrain préalablement choisi s'y prêtait admirablement. C'est un vallon, une sorte de cuvette aux courbes harmonieuses et douces, largement évasée et cernée d'arbres de toutes parts. Ainsi, l'été surtout, l'horizon y est limité, sans que l'on éprouve pour autant la moindre impression d'étouffement. L'idée directrice de cette maison est qu'un paysage vaste, où il se passe trop de choses, est la contradiction de n'importe quelle peinture. C'est ce qui a déterminé une construction qui n'est pas à matière et à murs légers, mais à

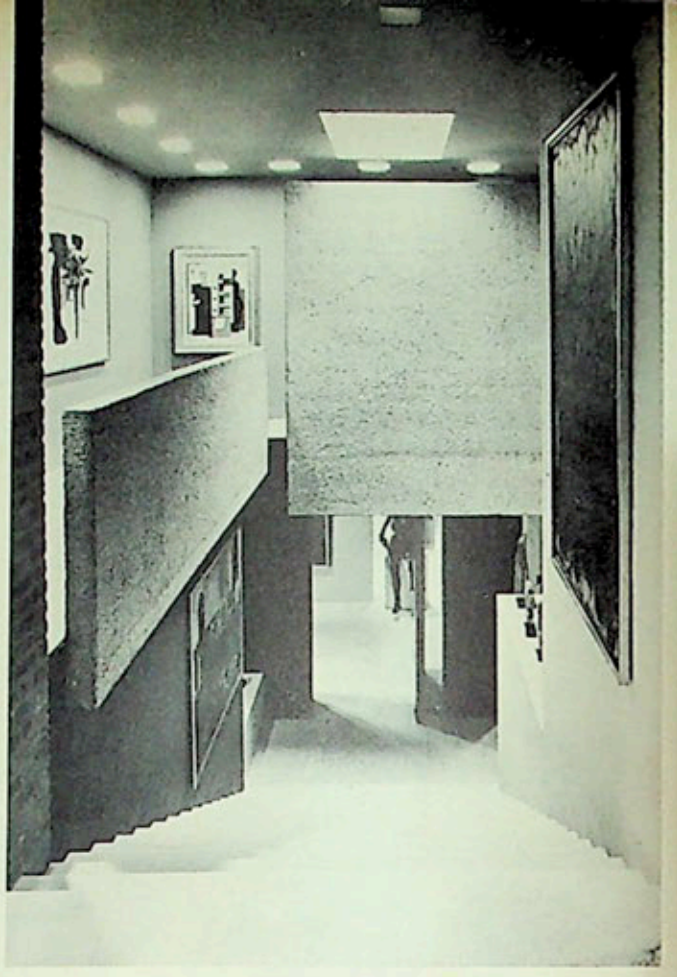


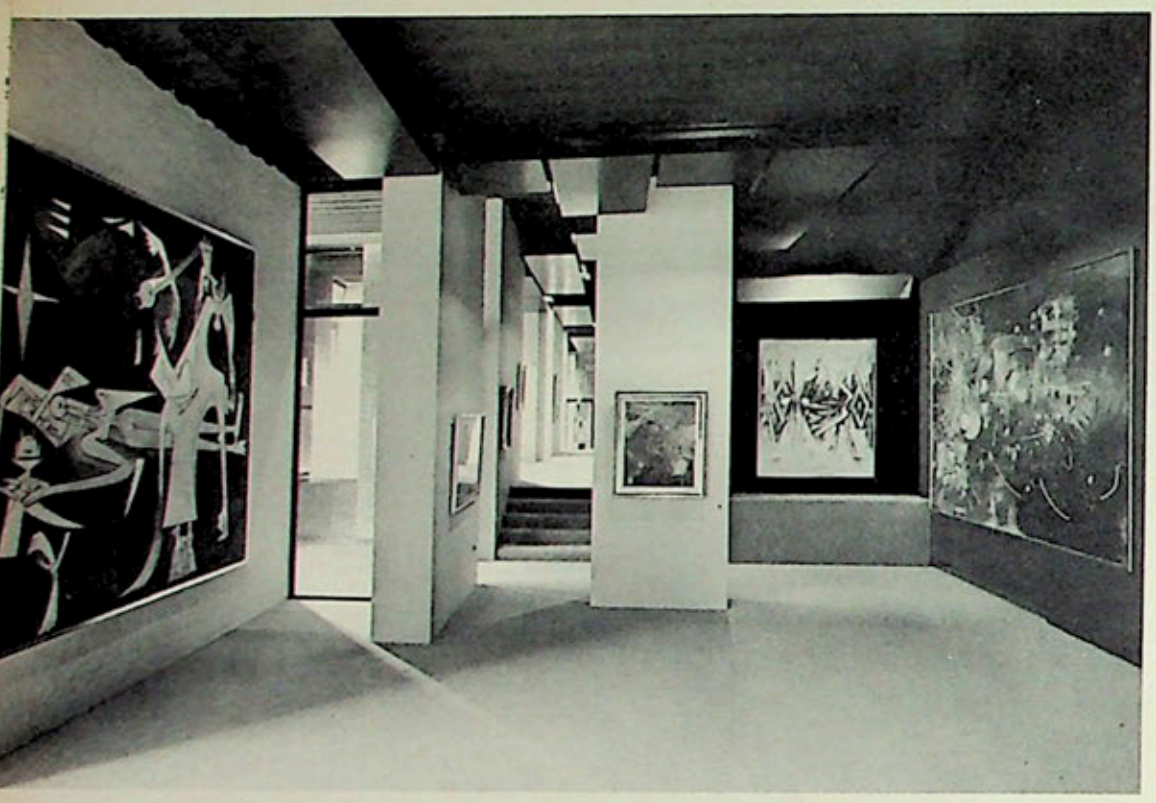
◄ *Dès le portail, sur l'avenue, l'entrée est dallée de briques. On voit ici une sorte de narthex, un passage à demi ouvert, à demi couvert qui aboutit, une fois descendues quelques marches, à la porte de bronze de la maison (au fond, à droite). Jeux de murs ou de demi-murs de brique et de béton. Toit-auvent plat, doublé d'un treillis de bois.* Grand Nu *de R. Jacques.*

▲ *Le seuil franchi, un long couloir — axe central de la demeure — s'élargit en une pièce approximativement carrée, ouverte, qui prend le jour par l'un de ses côtés. Elle abrite trois grandes toiles de Riopelle, des années 1955 environ, et* L'Homme *de César.*

Texte de Luce Hoctin
Photographies Pierre Berdoy

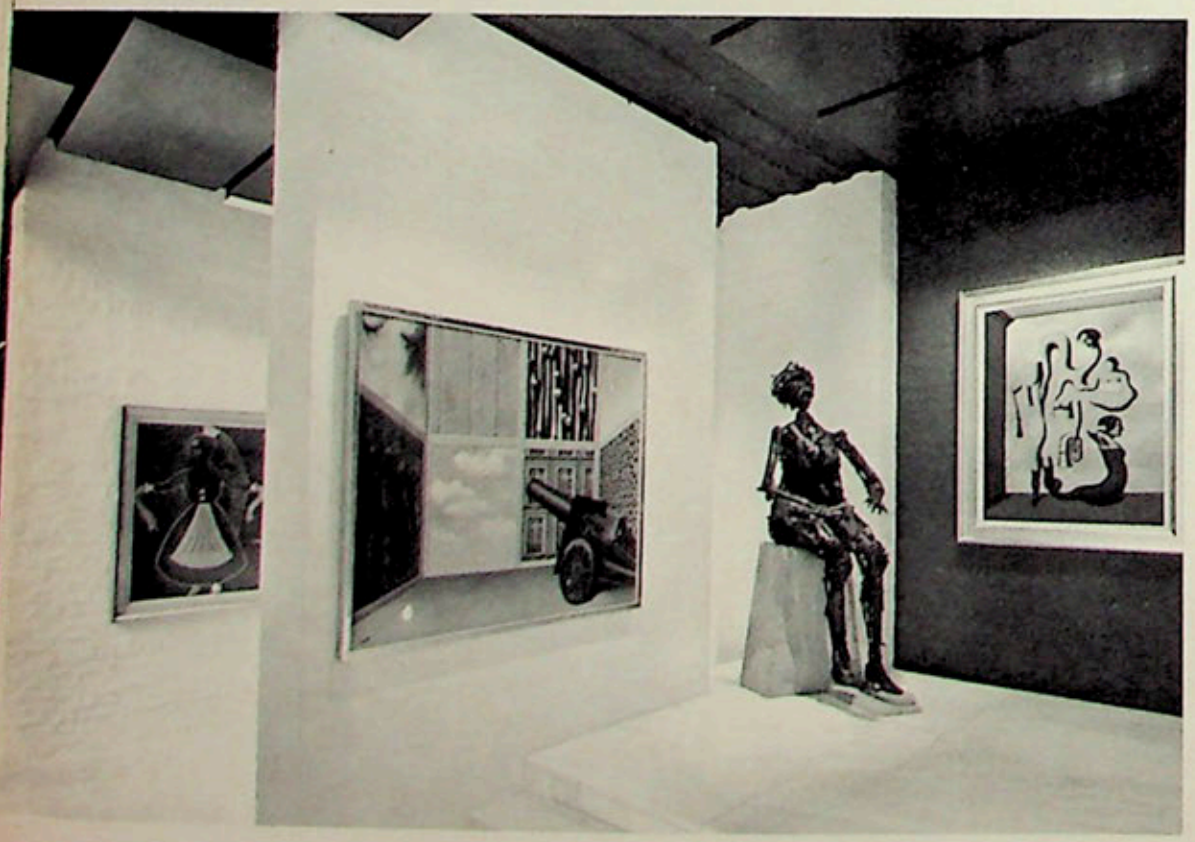
La plongée dans l'escalier. Une plaque de béton brut contrastant avec la finesse du marbre de Portugal le domine. La lumière du jour tombe sur cet endroit par une large ouverture dans le plafond. A droite, un grand Sam Francis. A gauche, Hultberg. En face, sur le mur du couloir d'accès aux chambres, Le Roi de carreau *de Fernand Léger (1927). A gauche, un Matthieu.* ►





◄ *Le rez-de-chaussée est réservé tout entier à la galerie. Les pièces s'y succèdent sans portes de séparation de l'une à l'autre. Ici, la plus grande d'entre elles, consacrée surtout à Lam et Matta. A droite :* Harpe astrale *(1944) de Lam, et* Dar la luz sin dolor *de Matta. En face,* L'Esprit veillant *(1944) de Lam, et* L'Ombre de l'amour *de Jacques Hérold ; à gauche,* La Clarvidencia *de Lam.*

A l'entrée de la galerie : La Femme assise *de César. A droite, une toile de Max Ernst. Sur la paroi de gauche, un très beau tableau de Magritte :* Au Seuil de la Liberté *(1929). En arrière, une huile sur carton de Miró :* La Danseuse nègre *(1921).* ▼



murs puissants et à matériaux denses : la brique en multiples épaisseurs, le béton. Les fenêtres du rez-de-chaussée réservé à la collection sont de hautes bandes verticales de sol à plafond, véritables trouées de lumière dans des murs d'une épaisseur inhabituelle. A l'étage — qui est le lieu où l'on vit — elles sont moins hautes, mais s'élargissent en baies ouvertes sur un paysage de verdure qui n'est jamais un panorama.

Séduit surtout par l'architecture labyrinthe, celle où l'on se perd, ou l'architecture mystère — le contraire de l'architecture objet — André Jacmain considère qu'une construction n'est pas une chose qui se ressent ou qui se perçoit en une seconde, mais que l'on découvre dans le temps. Bien entendu, plus le parcours est long, plus on a l'impression de découvrir un monde. Et n'importe quelle forme d'art doit découvrir un monde.

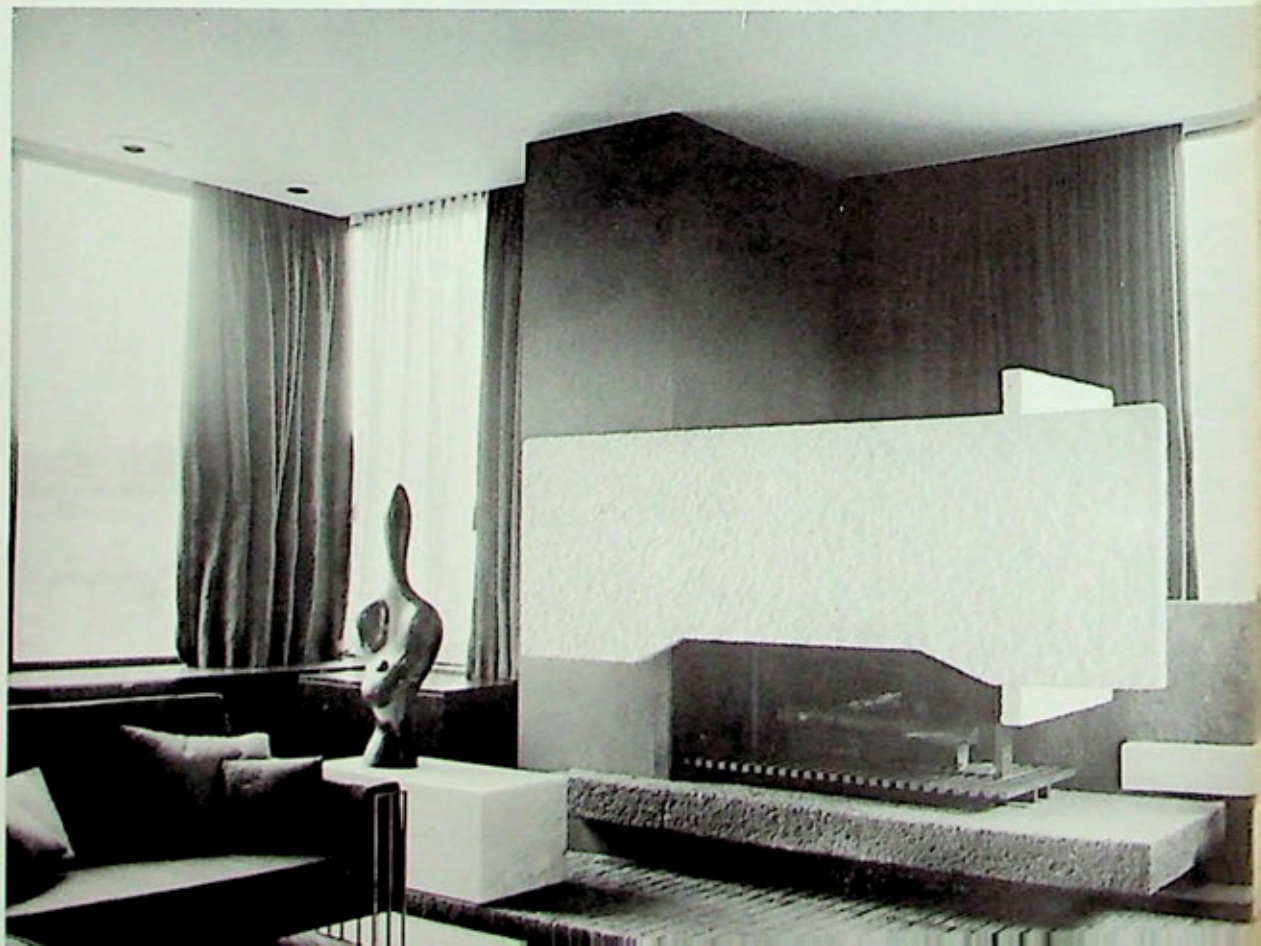
Ainsi, la maison Urvater suggère l'idée de parcours. Du portail et du portillon d'entrée, sur l'avenue, tous deux faits d'un entre-croisement à effet de grillage de lattes de bois du Mexique (azvelies), on ne soupçonne rien de ce qui vous attend au-delà, et que l'on découvrira peu à peu. On pénètre un peu plus loin dans la maison, sans en avoir aperçu ni la façade, ni le profil.

L'intérieur confirme cette impression de promenade. L'axe du bâtiment est un long couloir qui s'élargit dès l'entrée sur la gauche en une pièce ouverte, à peu près carrée, où se trouvent des toiles de Riopelle et *L'Homme* de César, et mène jusqu'à la porte de la galerie — une lourde porte de bronze semblable à la porte d'entrée —

La finesse du marbre du Portugal dont est fait cet escalier s'allie hardiment à la rugosité, à l'austérité des murs de brique ou de béton, à vif ou repeints. Les marches sont taillées en biseau. A droite, un Hultberg : Under the Wall *(1956).*

▲ *Une apparence un peu de forteresse. Alternance du rouge sombre de la brique et de la grisaille du béton, avec l'éclat des incrustations de marbre et de l'or de la brique. Le rideau d'arbres qui s'élève derrière la maison entoure le vaste jardin, immense pelouse sinueuse plantée de conifères, de bouleaux, et de massifs de fleurs éclatantes.*

Dans le salon sobrement meublé de ► *canapés recouverts de soie sauvage, une grande cheminée dessinée par l'architecte André Jacmain est faite d'un seul bloc de marbre. C'est, à elle seule, une sculpture. A gauche,* L'Idole, *de Arp.*



Contraste entre le rez-de-chaussée aux ouvertures étroites et hautes, et l'étage d'habitation. De larges baies vitrées font le tour de cet étage. Une terrasse avec barbecue sépare les fenêtres du salon de celles du fumoir. La corniche de béton sombre strié est bordée tout au long d'un encadrement d'aluminium doré. A droite, on aperçoit la naissance des trois terrasses qui descendent en cascade vers le jardin, cernées d'une végétation de plantes aromatiques méditerranéennes et d'arbustes exotiques.

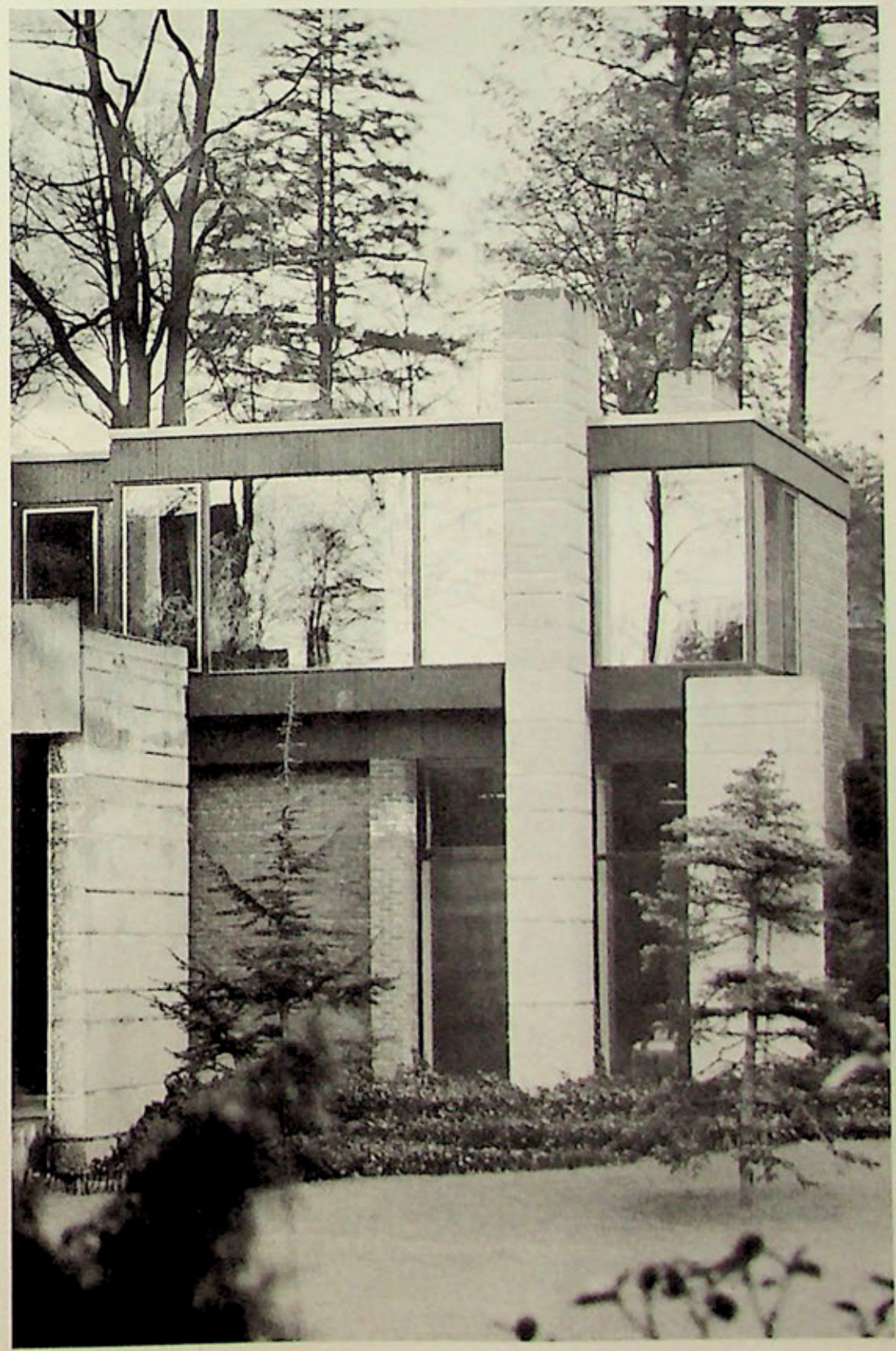
▼

au pied d'un large escalier de marbre rosé aurore du Portugal. Mais dans ce couloir, comme dans la galerie proprement dite, la monotonie et la froideur de vastes espaces trop précisément délimités sont habilement rompues et humanisées par la présence d'un pilier dont la fonction est précisément de ménager des surprises à l'œil, par l'emploi de matériaux multiples et contrastants (marbre, béton et brique nus ou repeints), par des différences de plans et des jeux de murs qui donnent aux diverses parties de la galerie des hauteurs et des volumes variés et inattendus.

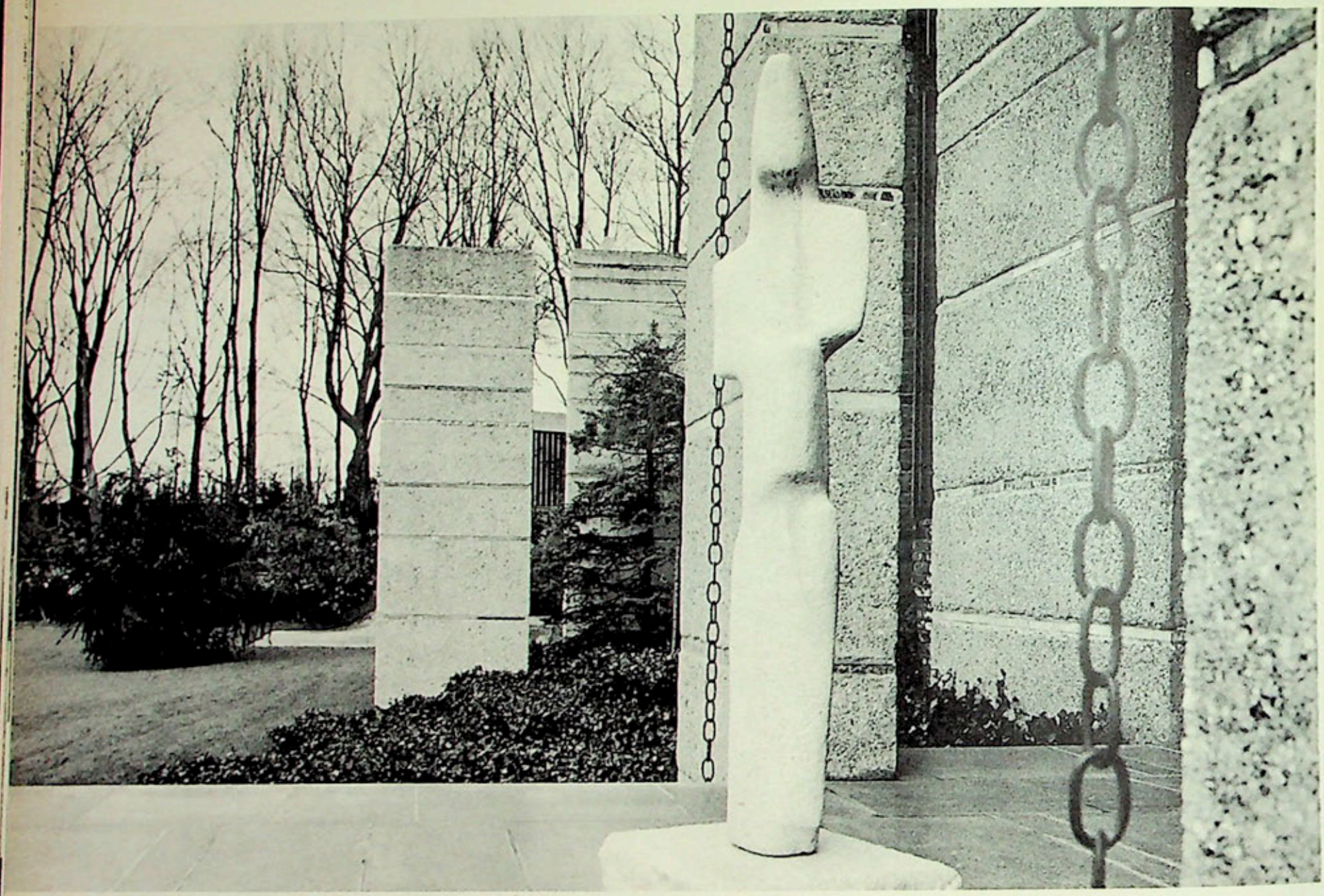
Le choix de matériaux de qualité, solides, denses: le marbre du Portugal, le marbre de Sienne, le cipolin, le béton, la brique, le bronze, les bois du Congo (wengé) ou du Mexique, l'ébène... leur rapprochement hardi et insolite (ainsi l'escalier de marbre du Portugal à côté des murs de brique ou de béton) et leur alternance sont d'ailleurs l'une des caractéristiques de cette demeure, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

L'éclairage a été particulièrement étudié. Dans l'ensemble de la construction, il représentait l'un des postes les plus importants. Puisqu'il s'agissait d'une habitation, il convenait de ne pas faire un éclairage de musée malgré la présence des tableaux. Dans un musée, l'éclairage doit être uniforme. Dans une habitation, on peut faire ce que l'on veut, et ménager à son gré des zones d'ombre et des zones de lumière. Dans la partie galerie, l'éclairage est mobile. On peut le régler en fonction de ce que l'on met au mur, et tout est prévu pour que l'accrochage soit variable. Des appareils fabriqués spécialement permettent de n'éclairer que la partie du mur où se trouvent les tableaux, de 50 cm. à deux ou trois mètres de haut à peu près. Ce dispositif est dissimulé sous un système de plafonds suspendus en bois du Congo. Au-dessous, le plafond fixe est en béton peint, très foncé. De toutes manières, le haut de la salle demeure dans l'obscurité.

A l'étage, l'éclairage des toiles passe au second plan. Il faut avant tout qu'il soit confortable pour la vie. Aussi on utilise dans la salle de séjour, le fumoir, de grosses lampes placées très bas qui font presque un éclairage au sol. Mais les murs principaux, qui se prêtent particulièrement à l'accrochage d'une grande toile, sont pourvus d'un éclairage spécial. Au-dessus de la grande table de la partie salle à manger de la salle de séjour, un plafond gainé de cuir dissimule un système d'éclairage dont l'intensité est réglable



Un matériau dense communique à cette demeure un aspect d'austérité, rompu seulement par les incrustations, inattendues, de marbre vert et de brique dorée. Des chaînes d'écoulement des eaux de pluie ont été installées le long des terrasses. Sur les plates-formes de granit, de la sculpture. Ici, un marbre de Hajdu. ▼



de minces plaques horizontales, irrégulièrement parallèles, de marbre vert ou de brique dorée, partout où le mur est de béton; et ce béton s'anime alors de reflets de couleurs et de lumière tout à fait insolites. Le toit est plat. Une corniche de béton sombre strié verticalement, et bordée d'aluminium doré court uniformément autour de la maison. Aux plates-formes porte-sculptures du rez-de-chaussée correspondent partiellement deux terrasses (l'une avec barbecue) à l'étage. Le jardin est d'un bout à l'autre une large et surtout longue pelouse sans allées véritables, où l'on voit des saules provenant des serres d'Allemagne, d'innombrables sortes de conifères, des arbres des pays exotiques, des massifs de rhododendrons et d'azalées, de courtes plantes aromatiques presque méditerranéennes au bord des terrasses, et dès le printemps, le foisonnement des taches ou des traînées de couleurs de toutes les fleurs qui s'épanouissent dans l'herbe. Avec sa ceinture de hauts et beaux arbres qui rappellent ceux de la forêt de Soignes, toute proche, il est pour cette maison l'environnement idéal. Tout a donc été pensé et réalisé ici pour la mise en valeur maximum d'une collection, pour le bien-être physique et psychologique de ses hôtes. La maison Urvater est parfaitement fonctionnelle. Rationnelle même. Elle tient compte des conceptions architecturales les plus modernes, et utilise toutes les ressources de la technique. Et pourtant, on a réussi à ne la faire ressembler à aucune autre. C'est une vraie maison-abri, ou maison-refuge, un lieu où l'on se sent en sécurité au lieu d'y vivre, comme dans beaucoup des maisons d'aujourd'hui, et des plus réussies, en plein ciel ou en plein paysage. Un lieu aussi que l'on a l'impression de ne découvrir que lentement, et non en un clin d'œil. Un lieu qui tient en réserve une sorte de secret. Il est heureux que se soit rencontrée dans le monde de l'architecture, ou dans le monde tout court, une semblable conjonction de ferveur, d'intelligence et d'originalité, pour la création d'une belle demeure.

Magritte: Le Thérapeuthe *(II). 1937. Huile sur toile. 92×65 cm.*

1263

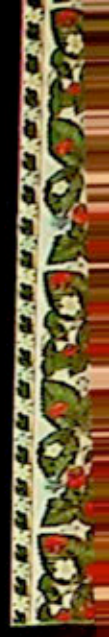
1321

1147

1268

1325

554


552

555

547

PIERRE FREY

47, rue des Petits-Champs, Paris 1er - Opé. 77-25

vous présentent
quelques galons imprimés
choisis pour vous
dans leur collection

unis
assortis

1209

1152

1251

en vente
chez votre
tapissier
décorateur

PATIFET

73, rue Sainte-Anne, Paris 2e - Ric. 86-10, 96-

551

549

550

décoration
formes nouvelles
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

CHEZ LÉONOR FINI

◄ *Des rideaux brodés en Beauvais encadrent la lucarne d'une petite pièce mansardée servant de chambre d'amis.*

Une belle table italienne du XVIIe s. occupe cette partie du grand atelier de Léonor Fini. Des minéraux, un vase de Fornasetti en faïence noire et une lampe colonne en acajou y sont disposés. Des tabourets d'église servent de sièges. Sur le mur du fond, des toiles récentes de l'artiste. A gauche, pendue contre le mur, une marionnette sicilienne du XVIIIe s. représentant la mort.
▼

Photographies Pierre Berdoy

Léonor Fini, à qui l'on doit quelques-uns des décors de théâtre et de ballets les plus poétiques de ces dernières années, a toujours marqué de son imagination et de son goût très personnels le cadre de sa vie quotidienne. Elle vient de transformer un immense grenier (180 m² sans cloisons) pour y installer l'appartement insolite que voici

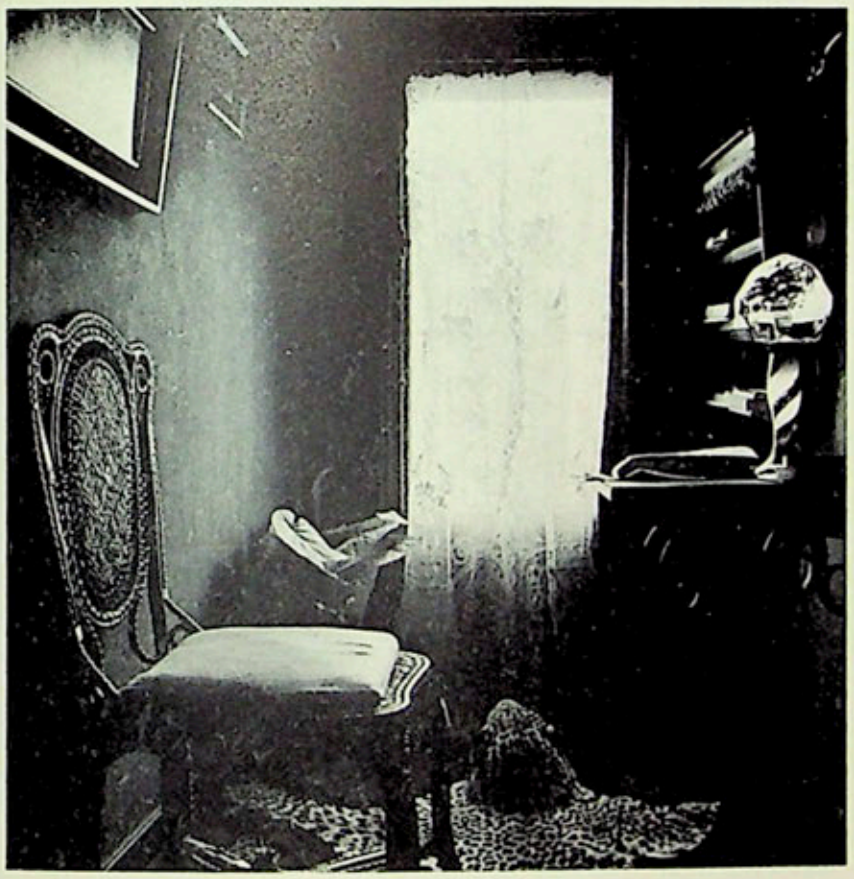
Le sol de cet atelier est
recouvert d'un linoléum anglais
à motifs persans dans des tons de bleus,
de verts et de rouges. Devant le chevalet,
une chaise Windsor sur laquelle
s'est installé le chat Gorsino,
qui tire son nom de la pièce
d'Audiberti « La Mal court ».
A droite, fauteuil Second Empire
et table rustique.

▼

Une alcôve ouvrant dans le grand atelier
de Léonor Fini, y constitue un coin de repos.
Sur les murs tendus de velours taupe,
sont disposés divers objets:
une tête égyptienne, un sphinx grec, des
bijoux précolombiens, des minéraux
et une collection d'ex-voto. Le petit divan,
au fond, recouvert du même velours que les murs,
est garni de coussins brodés
et de tissus précieux. Autour de la petite table,
trois curieux sièges, le premier, pliant,
en cuir et bois (Air de Chasse), l'autre
hollandais du XVIIe siècle, en bois,
le troisième, au premier plan,
un rocking-chair 1900 (Pascale).
Sur un petit coffret d'ébène, un vase de Gallé.
Au mur, une toile de Léonor Fini (1961) et,
au-dessous, un Kalinovsky.

▼

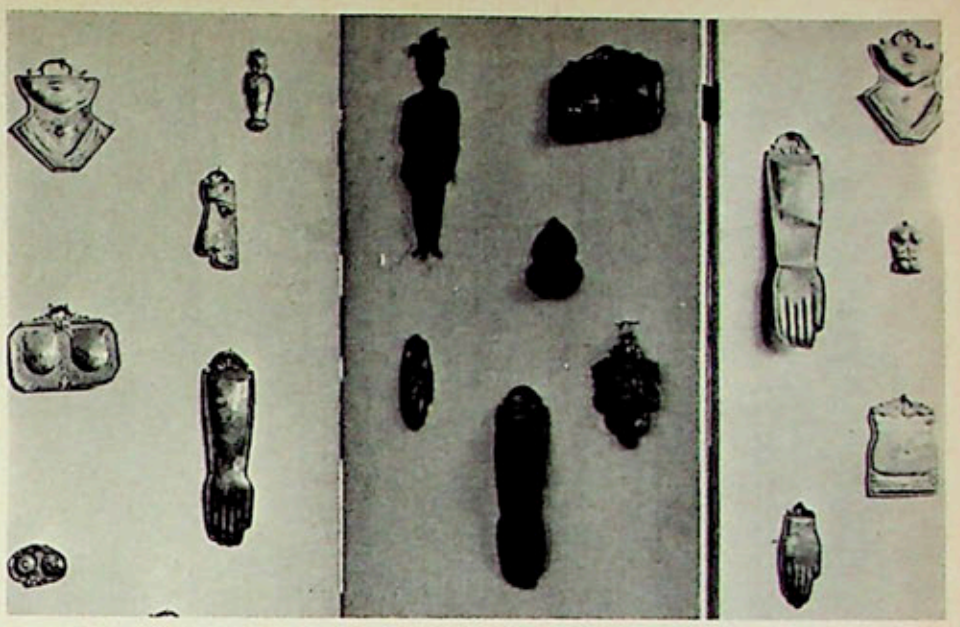
Bureau 1900 surmonté d'une lampe de Gallé, chaise en rotin laqué bleu et mauve (Jacques Damiot), rideaux d'organdi brodé composent l'ameublement de cette chambre d'ami. Les murs sont tendus de suédine vert foncé. Au sol, une peau de panthère.
▼



Un coin d'atelier. Sous la poutre de chêne, ►
une sculpture décorative en bois naturel et bois doré du XVIIIe siècle, une statuette de bois, et un éventail 1900 peint par Stanislas Lepri. Le miroir, au-dessus de la porte à droite, est un cadeau de Paul Eluard.

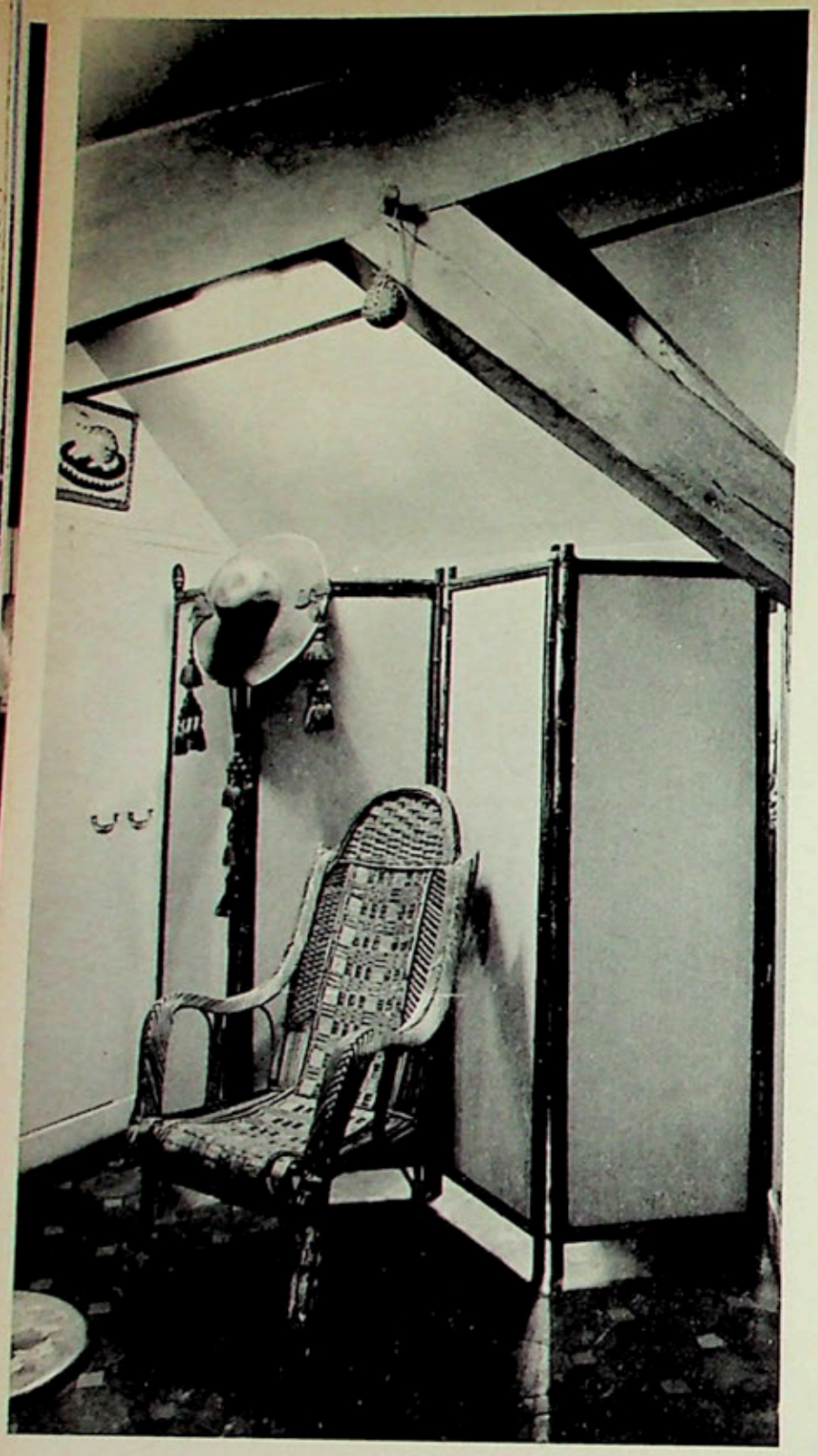
◄ *Le chat Moufka s'est couché sur la table de l'atelier de Léonor Fini, devant une allégorie de la Justice, bois sculpté baroque qui vient d'un palais de justice de province.*

▲ *Le chat Marmifone, lui, à élu domicile sur une banquette anglaise de cheminée, capitonnée de cuir et utilisée ici comme rampe d'escalier.*



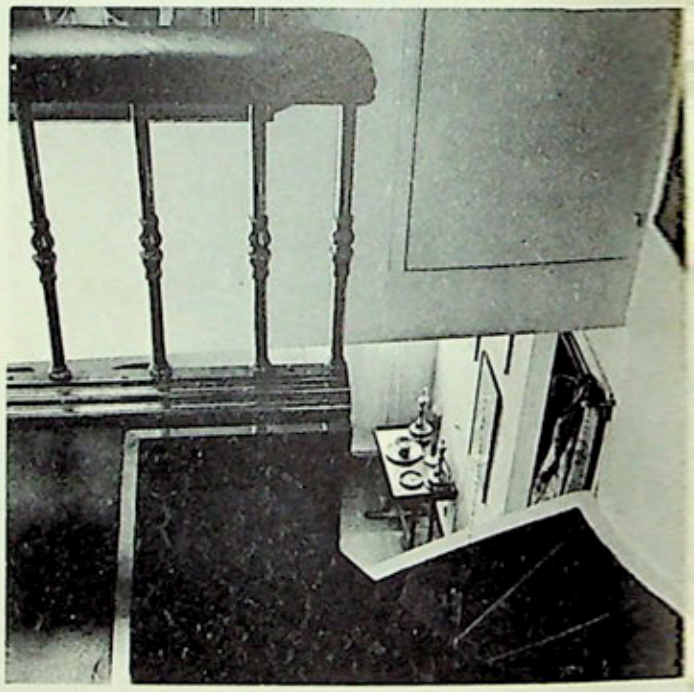
Une étonnante collection d'ex-voto napolitains forme le décor d'un paravent à trois feuilles tendu de lin beige. ►

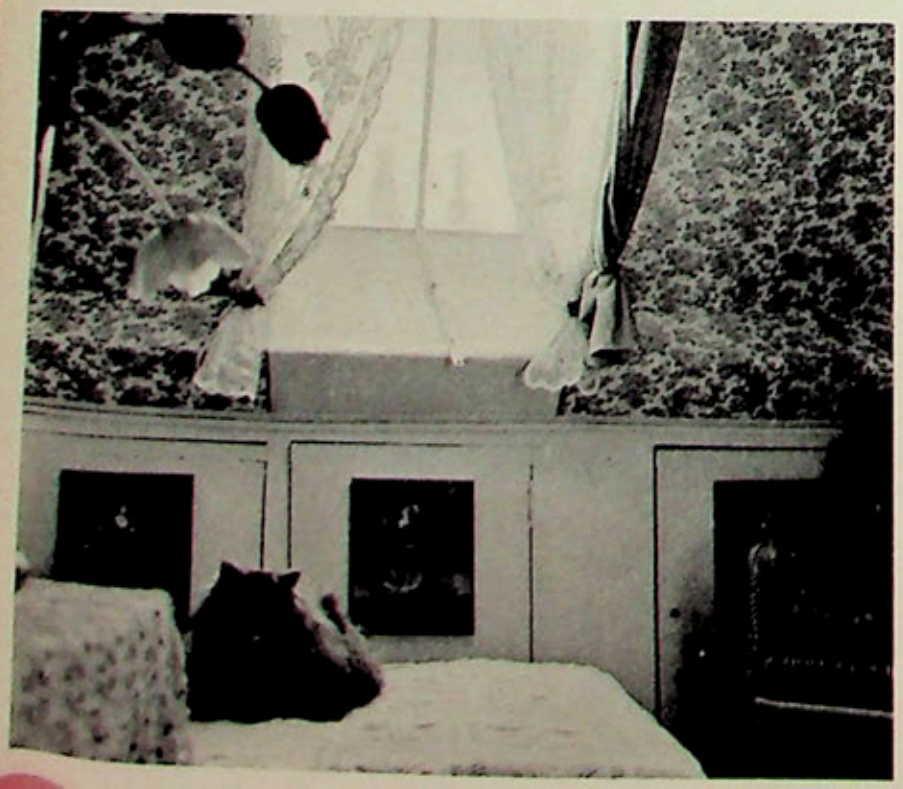
▲
Sur la table espagnole de l'atelier, une paire de vases anglais (Air de Chasse), une poterie sicilienne garnie d'une plante verte. La toile accrochée au mur est de 1958, celle qui est posée sur le chevalet, de 1961. On devine à droite, au fond du petit couloir, un vestiaire en cuivre et acajou trouvé chez Jacques Damiot.



◄ *Cette petite pièce — murs blancs et poutres de chêne apparentes — forme antichambre entre les deux grands ateliers. Sur le paravent en bambou, tendu de lin naturel, un chapeau de cardinal... A droite, accroché à la poutre, un objet de sorcière: une patte de crocodile montée en porte-monnaie.*

Un détail de l'escalier, montrant, à gauche, la banquette de cheminée formant balustrade.
▼

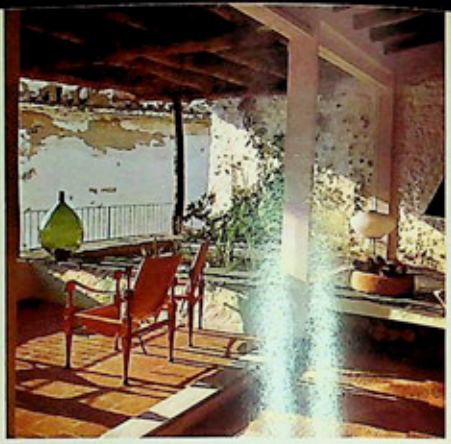




◄ *Une cotonnade à fleurs mauve, ocre et turquoise garnit les murs d'une petite chambre mansardée. Accrochées aux placards bas, des maquettes de costumes dessinés par Léonor Fini. Sur le lit, une grosse couverture blanche faite au crochet.*

Dans la chambre de Léonor Fini, tout est beige: la fourrure du lit, le rotin de l'étonnante armoire coloniale anglaise (début du XIXe s.) et le bois japonais utilisé pour le revêtement des murs. La lampe en rotin tressé ►

Cadaqués



Reportage photographique Pierre Berdoy

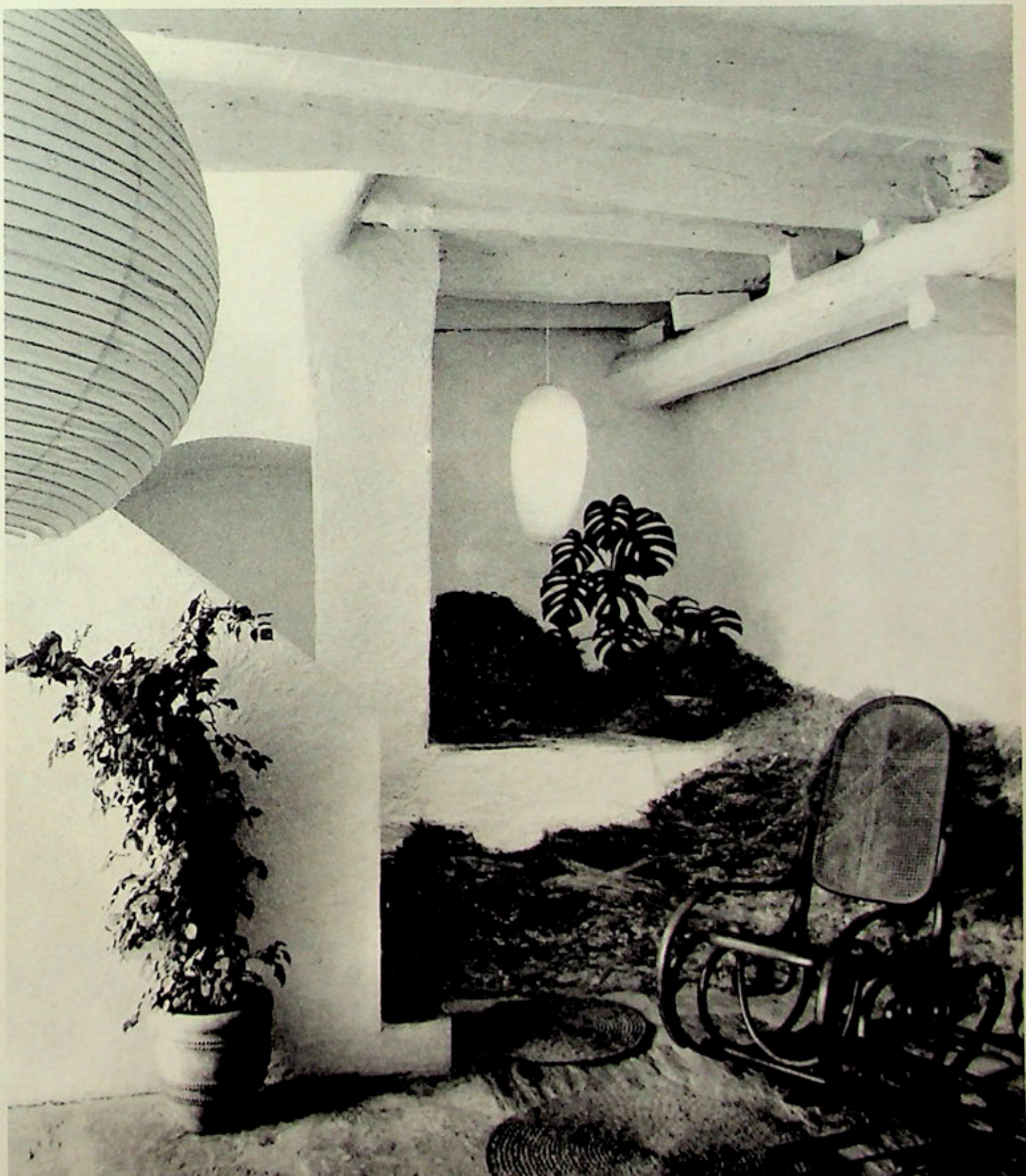
Maison Harnden

Jusqu'à ces toutes dernières années, le village de pêcheurs de Cadaqués, sur la Costa Brava, était surtout connu des touristes comme la résidence de Salvador Dali où on pouvait l'apercevoir de temps à autre, une fleur à l'oreille, dardant son œil perçant sur les rochers rouges qui apparaissent parfois dans ses toiles. Maintenant, les petites maisons blanches et nettes de Cadaqués n'appartiennent plus seulement à la population locale. Attirés par la beauté de l'endroit, par les agréments qu'il offre pendant l'été, par la proximité de Barcelone et de la frontière française, plusieurs architectes sont venus s'y installer. Ils ont remanié quelques maisons, ils en ont bâti d'autres. Heureusement leur objectif est d'abord de ne modifier en rien l'aspect du lieu. Leur effort pour accorder leur style au cadre existant et pour maintenir les développements futurs dans les limites raisonnables est exceptionnel. José Antonio Coderch et Milá, tous deux de Barcelone, sont venus les premiers. Ils ont entraîné Peter Harnden, un « designer » américain qui vit en Europe. Jusqu'à maintenant, Coderch a bâti deux maisons, et Milá quatre. Harnden a en terminé trois et est en train d'en achever deux autres. Nous vous montrons ici trois des maisons construites par ces architectes; deux d'entre elles sont celles qu'ils habitent.

Page ci-contre, en haut
La terrasse, à gauche du living-room. Le bassin avec les plantes aquatiques ajoute une note caractéristique du goût de Harnden qui aime en placer dans ses installations. Les panneaux de séparation avec le living-room sont mobiles.

L'entrée de la maison, ► en pierre et plâtre blanc. Tout Cadaqués est bâti sur le rocher, qui est utilisé, en même temps que la pierre, pour la construction des maisons et que Harnden a laissé apparent par endroits, comme on le voit ici. L'entrée est séparée de l'extérieur par une grande porte de verre.

◄ *Le living-room de la maison que Peter Harnden a construite pour lui et sa famille (les Harnden ont quatre enfants) en transformant deux maisons de pêcheurs. Harnden a dessiné lui-même une grande partie des meubles. Au premier plan, doubles coussins en caoutchouc mousse recouverts de toile, table à dessus de marbre. A droite, banquette de maçonnerie faisant corps avec le mur et garnie de coussins également en caoutchouc mousse. Les stores sont faits de minces tiges d'osier du pays. Sur le sol, natte en carrés de paille*

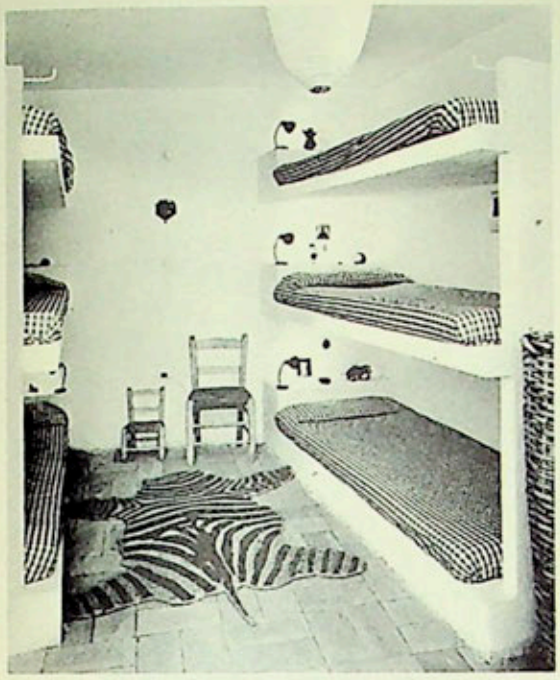


Une des chambres d'enfa
où le logement est prévu pour
bon nombre de jeunes invit
Les lits incorporés à la maç
nerie sont garnis de matel
en caoutchouc mousse
recouverts d'un tissu à carreau
rouges et blancs. Rideau
assortis. La « peau de tigre
est une natte de paille espagn

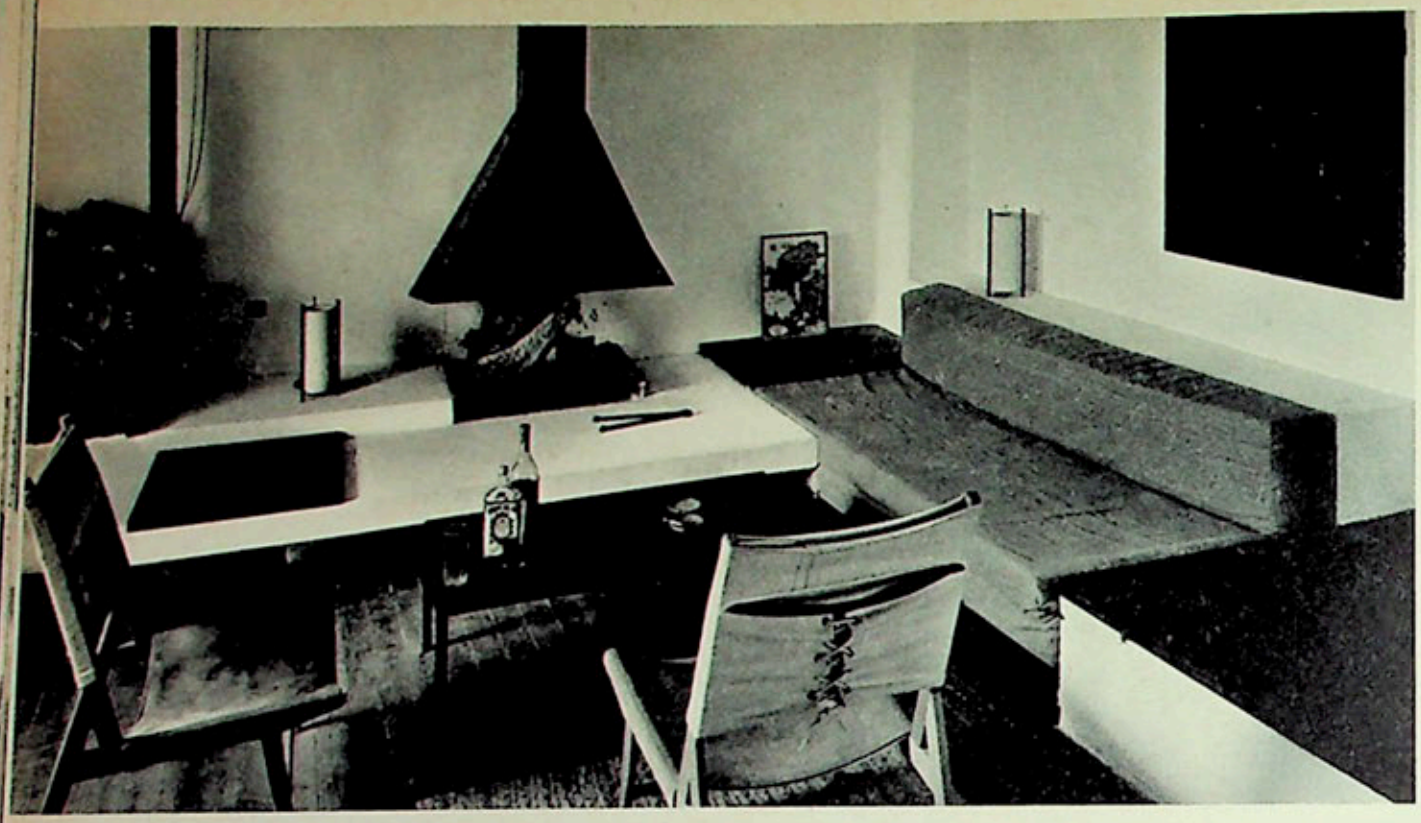
Un coin de la terrasse, utilisé
comme salle à manger en plein a
avec une jolie vue sur la bai
Les chaises en bois et raffi
les bouteilles, les napperons de
table sont de fabrication locale

▲

Le bureau de Peter Harnden, dans le sous-sol voûté de la maison. Harnden, qui est un designer réputé pour ses réalisations architecturales et industrielles, a travaillé souvent pour des expositions internationales. Il a conçu notamment l'intérieur du Pavillon américain à Bruxelles, en 1958.

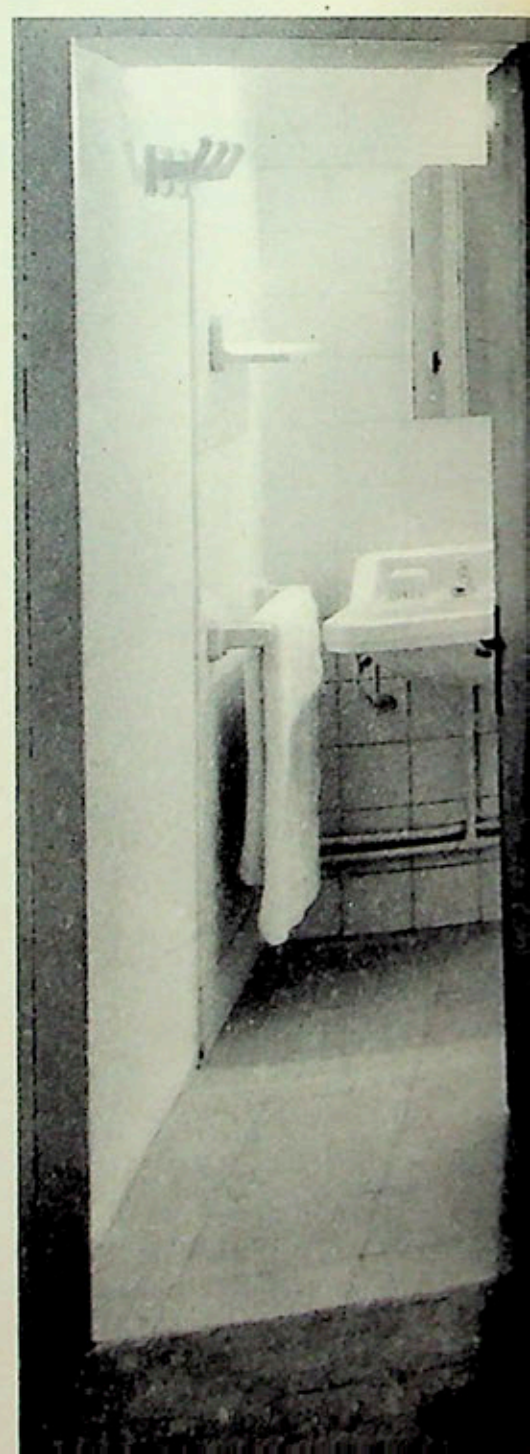


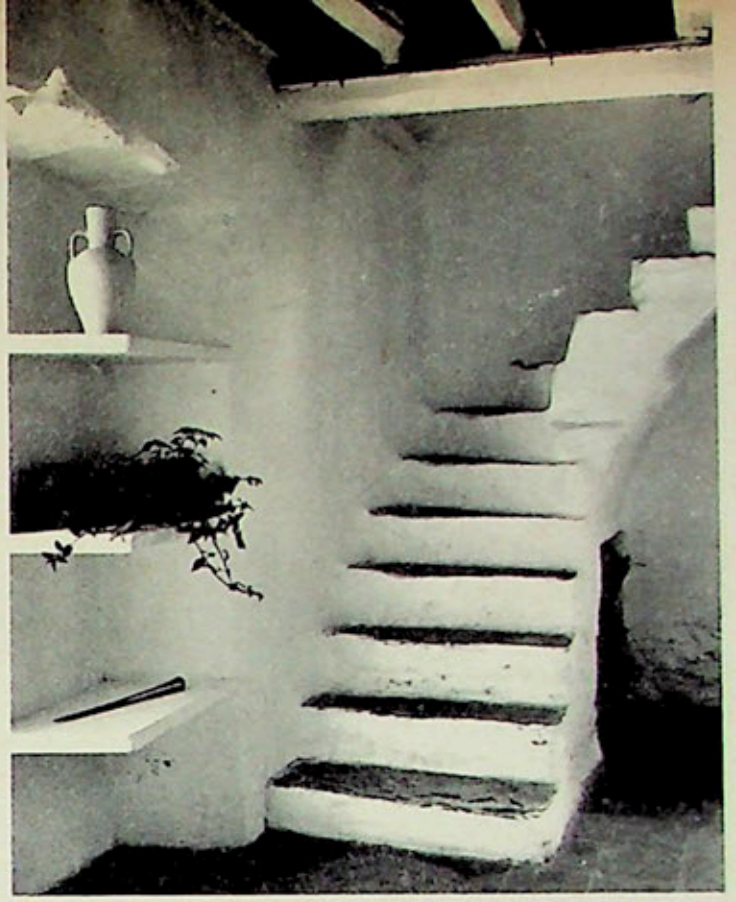
◄ *La salle à manger des enfants. La table est faite d'un bois local très dur qui n'absorbe pas les taches. Sol en briques rouges. Murs blanchis à la chaux. L'abat-jour, au centre, est un panier de paille.*



▲ *Le living-room de la maison de Coderch, jeune et brillant architecte catalan, qui a beaucoup construit à Barcelone. La solution adoptée ici pour la cheminée à hotte en fait un élément de base dans l'aménagement de la pièce. Les chaises en bois et cuir et la table en bois sur une armature d'acier ont été dessinés à Barcelone par Correa et Milá. Plancher de bois, murs blanchis à la chaux.*

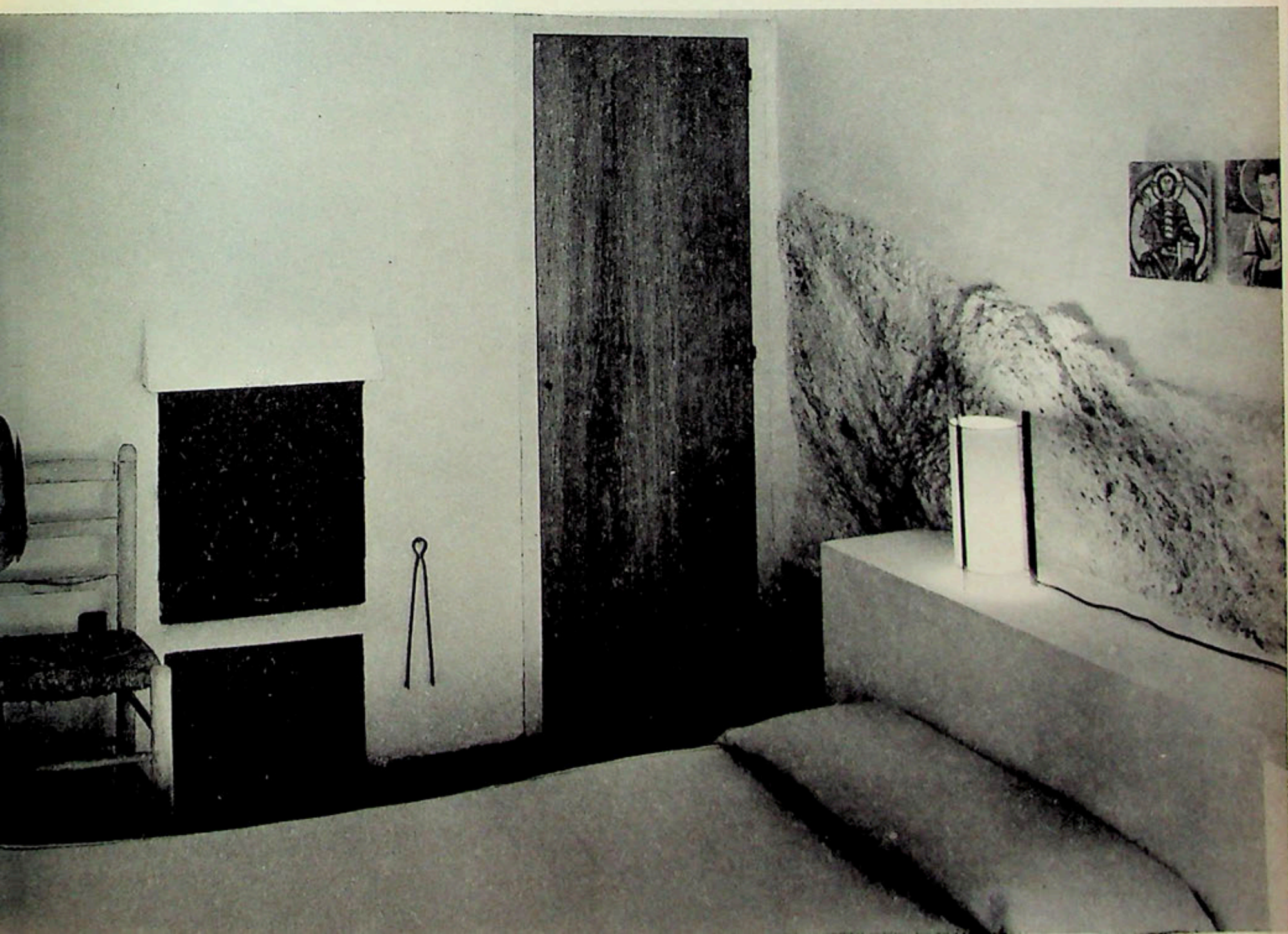
La chambre à coucher, dans la même maison. Les lits jumeaux (dont un seul est visible ici) et leurs chevets sont en maçonnerie et fixes. A noter le rocher apparent au-dessus du lit et la cheminée surmontant une niche pour le bois. ►





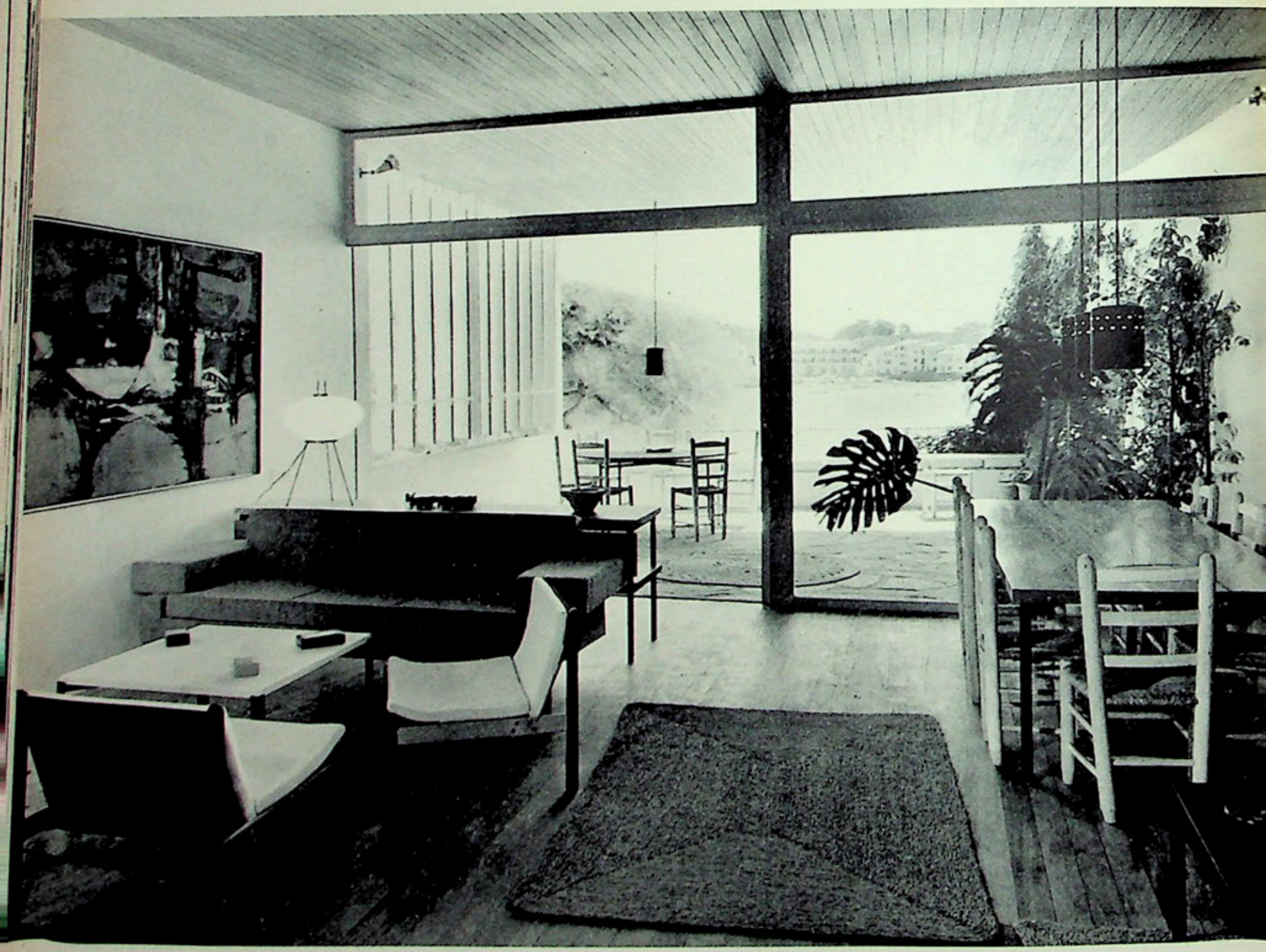
L'escalier est blanchi à la chaux. ►
Le dessus des marches est en ardoise.
Sur le sol dallé, une natte
espagnole ronde.

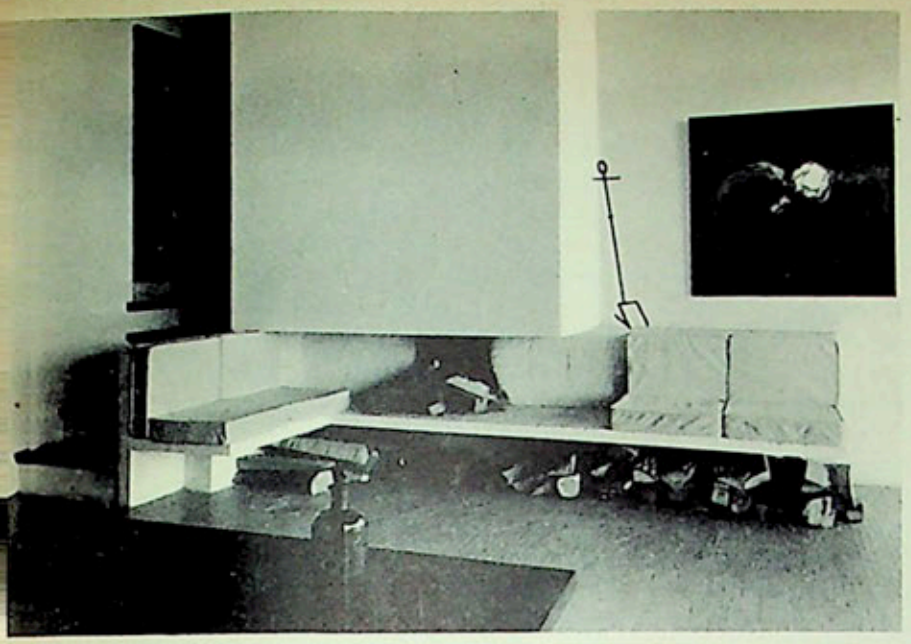
Maison Coderch



Maison Staempfli

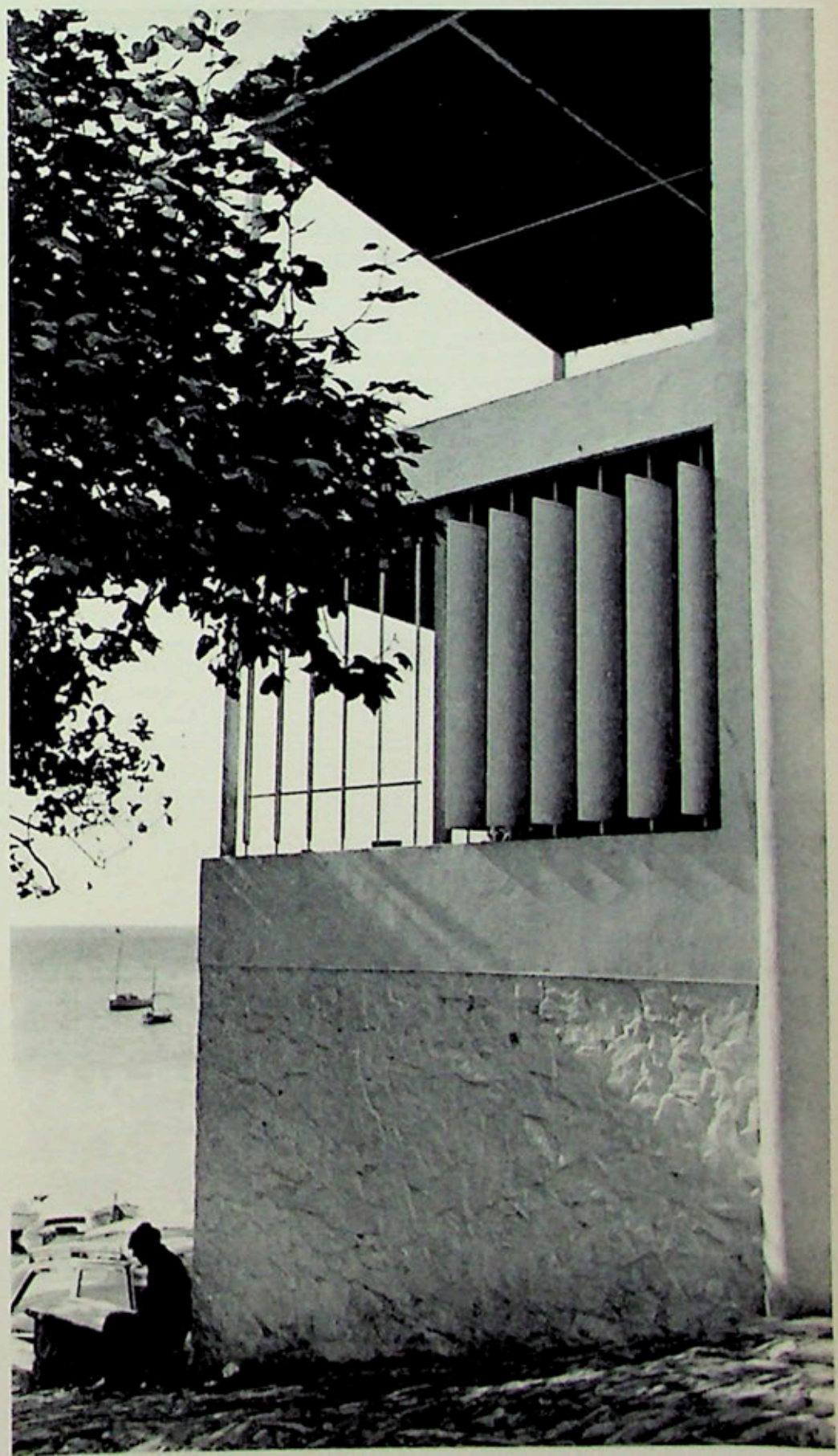
Le living-room de la maison réali
par Peter Harnden pour Georges Staempfli
collectionneur et marchand de tablea
américain. Le plafond est en tec
La terrasse, dallée de granit gris, co
munique avec le living-room par des ba
coulissantes en verre. A gauche de la terrass
un agencement de lames de bois s
monture d'acier assure l'isolement et
contrôle de la lumière (voir page ci-contre





▲
Le petit salon au premier étage de la maison des Staempfli est dallé de bleu. Murs blancs. Plafond bleu. La cheminée est prolongée par une banquette de pierre. Coussins pneumatiques, rangement du bois sous la cheminée. L'escalier, en brique et teck, à gauche, mène à une chambre.

Une vue extérieure de la maison, montrant l'appareil de pierre et de ciment, et les lames mobiles fermant le côté de la terrasse (voir page ci-contre). Au-dessus, la pergola, faite d'une armature d'acier portant un toit de chaume. ►



LA HYRE

Suite de la page 23

Peut-être y trouvait-il un plaisir particulier: car il entendait posséder la théorie de son art non moins que sa pratique. La peinture ne lui avait pas laissé le loisir de poursuivre bien loin les mathématiques, pour lesquelles il conservait une secrète inclination; du moins s'était-il lié avec un des savants réputés de Paris, Desargues, ainsi qu'avec le graveur et théoricien Abraham Bosse, et il étudiait avec grand soin les applications de cette science qui touchaient à son métier: architecture et perspective. Les contemporains se plaisaient à voir que dans ses tableaux nul détail des bâtiments n'était laissé au hasard, que l'établissement des perspectives était sans défaut et qu'une brume légère estompait délicatement les silhouettes selon leur éloignement. Et l'on peut aujourd'hui encore goûter comme une très haute vertu cette attention constante et précise qui sous le jeu délectable des apparences dispose le travail minutieux de l'esprit. Le trait est de l'époque; Descartes se passionne pour les problèmes d'optique, le Père Niceron se rend célèbre par sa *Perspective curieuse*, publiée en 1638, et Bosse déchaîne à l'Académie, à propos de ces seules questions, de terribles polémiques. Mais La Hyre sut y apporter à la fois les connaissances du théoricien et une merveilleuse délicatesse de l'œil. Cette famille semblait destinée à toujours hésiter entre les dons pour la peinture et une vocation scientifique. Le fils aîné de Laurent, Philippe, héritera des goûts de son père. Il voulait être peintre et, pris de passion pour Raphaël, alla quelque temps étudier à Rome; déjà sa carrière s'annoncait brillante, mais l'amour des mathématiques l'emporta. Ainsi devint-il professeur royal en mathématiques et architecture, membre de l'Académie des Sciences, et docte auteur d'ouvrages austères qui portèrent jusqu'en Chine, si l'on en croit le Président de Brosses, le nom des La Hyre.

Un beau jour, l'empereur Kang-Hi ne fit-il pas appeler un jésuite qui séjournait à Pékin et, lui désignant certain instrument à manivelle propre à montrer les éclipses passées et futures: « Voilà, lui dit-il, une belle et curieuse machine, dont je fais si grand cas que je l'ai placée ici à côté de mon trône. C'est un présent que m'a fait mon ami M. de La Hyre, de l'Académie de Paris. » (Pour finir l'anecdote, ajoutons qu'il poursuivit: « Les gens de ce pays-ci sont si bêtes qu'ils l'ont laissé gâter pendant que j'étais en Tartarie. Elle ne va plus. Voyez à me la raccomoder ». Discours qui plut beaucoup moins au bon père, car un empereur chinois, même éclairé, aime à être obéi, et le jésuite n'entendait goutte à l'astronomie...).

A son tour, le fils de Philippe, Jean-Nicolas, élevé pour être médecin et reçu à l'Académie comme botaniste, ne se retint pas de manier crayon et pinceau et fut l'ami de Watteau, dont il imita les compositions...

Ce goût pour les problèmes de perspective eût-il suffi à faire de La Hyre un peintre de paysages raffiné, attentif aux plus subtiles valeurs, aimant à traduire le jeu délicat des transparences aériennes sur un horizon lointain? A dire vrai, La Hyre avait une autre passion, plus inattendue: la chasse. Ce même goût devait faire du beau-frère de Poussin, Dughet, l'un des plus grands paysagistes du siècle: pareillement, La Hyre se laissa imprégner par la poésie des environs de Paris, et ce peintre qui avait appris son art devant les mythologies de Fontainebleau trouva dans la nature l'une des sources majeures de son inspiration. On oublie trop combien les Français du XVIIe siècle furent sensibles aux charmes du paysage. Est-ce parce que la littérature du temps est encore bien maladroite dans ses descriptions? La peinture, elle, n'a pas à attendre l'époque de Bernardin de Saint-Pierre ou de Chateaubriand pour disposer de toute sa palette. Pourquoi ne citer jamais que Claude et Poussin à Rome, Le Nain à Paris? Il existe alors en France toute une admirable école de paysagistes, en constant dialogue avec l'Italie comme avec le Nord, mais qui n'est aucunement le vague reflet d'exemples étrangers: et La Hyre y a place de premier rang.

Il peut paraître moins intellectuel que les émules du Carrache et du Dominiquin, avec leurs fabriques attentives, leurs frondaisons calculées, moins « naïf » que les Flamands ou qu'un Le Nain inondant d'une lumière argentée de mornes étendues de champs bordés de haies; il est tout aussi savant et sincère. Son paysage est celui du chasseur plus que du villageois; au rebours du peintre de Laon, il aime le moutonnement des forêts qu'on découvre d'une hauteur, le gué sous les taillis où viennent se baigner les filles d'alentour, la brume qui envahit les vallées ou la lumière calme et bleue d'une belle journée estompant avec douceur les lointains. Certes, il ne se tient pas d'ajouter quelque colonne, un temple en ruine, voire des personnages bibliques: mais Claude faisait-il autrement? Quel vieux préjugé remontant à l'époque d'un Courbet nous fait encore assimiler sincérité et réalisme? Loin d'enlever à la poésie de l'œuvre, ces architectures viennent souligner le calme de la nature, livrer en quelque sorte la clef de l'accord, tracer en lignes tout abstraites l'épure du sentiment qui imprègne la toile...

Il est curieux de constater que, tel Poussin vieillissant, La Hyre en vint à donner toujours plus de place au paysage dans ses tableaux, comme s'il trouvait là l'expression la plus directe de son inspiration. Dans le *Thésée à Trézène* (v. page 18), ou même le *Bacchus confié aux nymphes* de l'Ermitage, le paysage n'est encore qu'un complément poétique à la scène principale, il s'organise tant bien que mal autour des personnages, arbre par ci, colonne par là, échappée sur le côté. Quelque dix ans plus tard, en 1647, le *Laban cherchant ses idoles* peint pour M. de Palerne (voir p. 17) est d'abord un paysage où l'épisode s'installe discrètement, contraint au calme et au silence par la majesté de la nature. Dans les œuvres des toutes dernières années, comme le *Paysage aux baigneuses* de Maisons-Laffitte (1653), le sujet s'efface, les personnages ne viennent plus que donner l'échelle et le mouvement. — Or à cette date l'ancien chasseur est devenu presque un infirme qui dans un Paris boueux se souvient des randonnées anciennes avec nostalgie. Vers 1645 une sorte d'empoisonnement, semble-t-il, survenu à la suite d'un abcès, ébranla fortement sa santé: il se remit, mais dut renoncer aux exercices violents. Dès lors, il se prit à devenir si gros qu'il en était extrêmement incommodé, et il finit par être atteint, en 1655, d'une variété d'hydropisie qui l'emporta prématurément. « Il lui survint une enflure aux jambes, d'où il sortoit des eaux en grande quantité par de petites ouvertures. Mais ces eaux ayant cessé de couler, il lui survint un grand assoupissement, en sorte qu'en travaillant les pinceaux lui tomboient des mains. Cet assoupissement s'augmentant et ne pouvant plus qu'à peine se réveiller, il ne douta plus qu'il ne fût proche de la fin de sa vie, et il se disposa à la finir par tous les devoirs d'un bon chrestien. Il eut occasion de gagner les indulgences du jubilé après avoir reçu les saints sacrements de l'Eglise. Il vescut ensuite douze ou quinze jours de la même manière (...); mais enfin, le vingt-neuvième jour de décembre 1656, un matin, il mourut sans qu'on s'en apperçut ». Le même jour « deffunct Monsieur de La Hyre, peintre ordinaire des bastiments du Roy, demeurant rue Neufve-Montmartre » fut enterré solennellement à l'église Saint-Eustache, avec convoi de trente-deux prêtres, service complet et quatre porteurs.

Si l'on songe à la carrière d'un Simon Vouet, perpétuelle aventure qui le mène à quatorze ans en Angleterre, à vingt-et-un ans à Constantinople, conquête incessante « *per fas et nefas* » qui fait de lui le protégé d'Urbain VIII, puis le premier peintre de Louis XIII; ou encore si l'on évoque un Vignon, joyeux hâbleur, grand voyageur, père de trente-quatre enfants et brossant à la mousquetaire barbouillages et chefs-d'œuvre, l'existence d'un La Hyre peut paraître sans relief ni grandeur. En regard des vastes galeries qu'ils ont décorées, ses tableaux médités feront conclure à un talent sans

inspiration: et l'on ne manquera pas de voir en lui la première victime d'un « académisme » avant la lettre. Mais l'erreur serait justement de mesurer La Hyre à la même aune que ces peintres: sa vie et son art sont en fait la protestation d'une génération nouvelle contre ses aînés, leur attitude sociale et leur mode de création.

Vouet, Valentin, Vignon, Poussin lui-même, nés entre 1590 et 1594, ont grandi parmi les souvenirs tout proches des guerres de religion. Ils quittent la demeure familiale à la première occasion, ils n'ont d'autre patrimoine que leur pinceau, d'autre patrie que celle de leur réussite. De dix à quinze ans leur cadet, La Hyre appartient à une génération soucieuse de reconstruire, à une société qui cherche ses assises, désire l'ordre, la discipline, la juste place de chacun dans l'Etat. Au cosmopolitisme de la fin du siècle se substitue peu à peu un sentiment national dont il faut bien constater les effets: ce n'est pas simple hasard si la première œuvre conservée de La Hyre est une estampe célébrant « *La défaicte des Anglois en l'Isle de Ré par l'armée françoise le 8 novembre 1627* »; ce n'est pas davantage pure conséquence de l'évolution du goût si (contrairement à tous ses aînés) La Hyre, comme Champaigne, Bosse ou Michel Corneille, ne fait aucun effort pour aller étudier à Rome. La vie aventureuse, les idées plus ou moins teintées de « libertinage » de la génération précédente font place à une existence digne et pieuse; le peintre ne veut plus vivre en marge de la société, mais y occuper le juste rang que lui donnent son métier et sa fortune. Ni la bohème d'un émigré comme Valentin, ni les allures princières de Rubens ou Vouet ne le séduisent désormais: un La Hyre, un Bosse, protestant rigide, un Champaigne, janséniste notoire, préfèrent pignon sur rue et bonne réputation dans le quartier.

La même retenue commande leur art. Ils se défient des excès de l'inspiration, des caprices du pinceau, et veulent que le « beau feu » sache se soumettre à la raison. Certes, il n'est pas facile d'analyser la peinture de La Hyre. On peut y déceler longtemps l'influence profonde de Fontainebleau, des belles mythologies du Primatice, des scènes romanesques de Dubois. D'autres leçons durent compter: celle d'un Varin, non pas l'auteur des petits tableaux maniéristes, mais le peintre du grand retable des Carmes (exécuté justement en 1624, alors qu'il fréquentait la maison des La Hyre) avec son cadre architectural et son arabesque élégante (*in situ*); celle d'un Pourbus aussi, de qui les volumes paisibles, les compositions soigneusement élaborées pouvaient heureusement balancer la fougue poétique de Fontainebleau.

La moins connue fut peut-être la plus importante: l'Italien Gentileschi séjourna à la Cour de France vers 1623-1625, et ses figures analysées dans une lumière claire, son coloris raffiné jouant des blancs et des roses durent impressionner fortement un tout jeune peintre qui cherchait sa voie et n'était pas allé outre-monts. Mais si La Hyre s'adresse à ces modèles, il leur emprunte surtout ce qui peut contribuer à la clarté intellectuelle de son art. En 1630, avec sa *Visite du pape Nicolas V au tombeau de saint François*, il peint une « nuit », et l'on en a conclu qu'il devait connaître les tableaux caravagistes: mais, à cette date, il est peu de jeunes artistes parisiens qui les ignorent entièrement — et de surcroît, La Hyre pouvait-il traiter le thème qui lui était assigné autrement qu'en nocturne? On ne saurait pour autant prétendre qu'il retienne beaucoup de la poétique caravagesque. Entre 1630 et 1640, il n'est pas difficile de distinguer dans ses tableaux plus d'un trait proche de Vouet, et surtout de Blanchard: comment assister impassible à leurs grandes réalisations? Il n'en reste pas moins que toute l'évolution de La Hyre se fait contre leur style.

Songeons précisément à ce que peut représenter, dans les années quarante, en plein triomphe de Vouet et de son atelier, la froideur élégante et méditée de La Hyre. Ses compositions s'organisent au milieu des lignes calmes des architectures; une atmosphère claire distingue chaque forme, établit attentivement les distances; les détails archéologiques sont étudiés avec toutes les ressources de l'érudition; la facture exacte refuse les empâtements, les effets du pinceau. Rien qui cherche à surprendre, à éblouir. Certes, il n'est pas le premier à refuser l'effet « baroque ». Tout comme l'auteur de *Cinna* trouve derrière lui Malherbe, La Hyre peut s'inspirer d'une tradition qui n'a jamais entièrement disparu de Paris. Il n'est pas non plus le seul. Un Champaigne, un Bosse, ou Michel Corneille le peintre, qui, répétons-le, sont juste de la même génération, suivent plus ou moins lucidement la même voie. A partir de 1634, Stella, puis Mellan, Vuibert, ont rapporté — de Rome, cette fois — un style épuré qui marque un refus identique: et le retour de Poussin en 1640 offre plutôt à cette réaction un appui moral que des modèles inédits. On trouverait même chez certains Italiens — et de façon indépendante, semble-t-il — une attitude fort voisine. Citons seulement un peintre aussi injustement traité par le sort que La Hyre, et qui a le même âge que lui (il est né en 1605): Sassoferrato, bel artiste qu'il convient de ne pas juger sur quelques images pieuses vingt fois copiées par de mauvaises mains, mais sur ses grandes compositions aux formes simplifiées, aux lumières claires, qui paraissent archaïques à force de sévérité. Il faudra montrer un jour comment, aux alentours de 1640, en France et en Italie, après les grands excès de lyrisme, se fait sentir un besoin de clarté intellectuelle, d'élégance et de raffinement, qui touche parfois jusqu'aux grands aînés (que l'on songe à la manière désormais plus calme du Guerchin...), et qui va bientôt susciter des œuvres aussi pures que celle d'un Le Sueur.

On s'apercevra alors que La Hyre, pour avoir si nettement affirmé cette réaction, si lucidement exploré toutes les ressources de ce parti, eut la hardiesse d'un véritable novateur. Il n'a pas été de ces peintres qui conçoivent leur art comme une aventure, le nourrissent de toutes leurs passions, y engagent chaque instant de leur vie. Il a choisi une part plus ingrate: et l'histoire a été injuste de ne pas lui en faire un mérite. Car, dans une époque où l'épanchement lyrique devient le parti facile et banal, l'audace vraie n'est pas de hausser le ton, de multiplier les effets, les séductions, les confidences, mais bien de rappeler que l'art est d'abord exercice et discipline de l'esprit.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe aucune monographie sur Laurent de La Hyre, et seules les histoires générales de la peinture du XVIIe siècle parlent de lui brièvement. Le professeur Charles Sterling, lors de l'exposition des Peintres de la Réalité *(Orangerie, 1934) et du* Seicento Europeo *(Rome, 1957), M. Michel Laclotte à l'*Exposition du XVIIe siècle *(Petit Palais, 1960), et surtout Mlle Popovitch et M. Pierre Rosenberg en organisant l'exposition* Poussin et son temps *(Rouen, 1961) ont tenu à faire place à ses œuvres. Mme Jean Adhemar a examiné dans un article précieux un ensemble de toiles de La Hyre ou de ses imitateurs conservé en Normandie* (Laurent de La Hyre et son influence en Normandie au XVIIe siècle, *dans « La Revue des Arts », 1958, n° 2, p. 73-81*). *Mme Thérèse Augarde soutiendra prochainement à l'Ecole du Louvre une thèse sur ce peintre, où elle établira enfin le catalogue des œuvres conservées.*

galerie iris clert

28, fbg Saint-Honoré - Paris 8e
Anj 32.05

Pol Bury

Entités Erectiles

à partir du 18 avril

Ghisi et la gravure maniériste

Suite de la page 32

On connaît surtout *L'Ecole d'Athènes* (1550) et la *Disputa* (1552) d'après Raphaël. Le burin en est très classicisant, et il semble que Ghisi ait voulu, en interprétant Raphaël, se mesurer avec Marcantonio, mais la comparaison est écrasante pour le Mantouan...

En 1554, Ghisi grave une grande planche que l'on intitule la *Résurrection des corps* (voir pp. 26-27) et qui devrait s'appeler la *Vision d'Ezéchiel* puisque le sujet est donné par un verset du prophète (XXXVII, 6) inscrit sur la banderole: « Je vous donnerai des nerfs, je ferai croître sur vous de la chair ».

L'auteur du dessin est Giovanni Battista Bertano, disciple de Giulio à Mantoue. Quel que soit le sens moral ou religieux que l'on ait donné à la scène au XVIe siècle, l'artiste semble s'intéresser davantage à l'aspect surnaturel de la métamorphose. Ce goût ovidien est relevé par l'attrait du macabre. L'estampe se rattache au thème des *memento mori* et des représentations de squelettes, dont la tradition est bien établie dans la gravure. Ceci s'explique par la préoccupation constante du public au sujet de la mort, et aussi par le bel effet que font les ossements blancs sur les noirs riches du burin. Agostino Veneziano est le représentant le plus brillant de ce genre, avec sa fameuse *Carcasse*, et *Les Squelettes*. Nous reproduisons ici une petite pièce moins importante, faite entièrement sous l'influence des Campagnola et qui montre que c'est de Venise qu'Agostino a apporté ce thème (voir page 32). A la symétrie encombrée de la pièce de Ghisi, avec son contraste inattendu entre les cadavres et les angelots qui portent la banderole, on peut comparer la simplicité extrême d'une pièce de la génération précédente (voir page 32). La *Vision d'Ezéchiel* est la première œuvre vraiment réussie de Ghisi, c'est aussi la première qui appartienne à l'esthétique originale de sa génération.

Dans les années qui suivent, la manière de Ghisi, peut-être en partie sous l'influence de la gravure flamande, devient de plus en plus serrée et s'individualise très nettement. Avec *Orion* (1555) et *Vénus piquée par une épine de rose* (1556), il crée une atmosphère très artificielle et inédite. C'est en possession de cette technique nouvelle qu'il grave un autre dessin de Bertano comme frontispice pour le livre de celui-ci sur Vitruve. Cet *Hercule, héros des vertus* (voir page 28), à la musculature extravagante avec une hydre vaincue tout aussi boursouflée, est d'une remarquable homogénéité de style. L'encadrement à petites figures qui fait ressortir le gigantisme du héros, la lumière étrange qui le baigne, en font une des pièces les plus réussies de l'œuvre, et un document significatif de ce qu'il y avait encore de vigueur et d'imagination étrange dans la seconde génération des maniéristes. Ghisi grave dans cette manière nouvelle des allégories compliquées: *La Calomnie* et *La Naissance de Memnon* d'après les peintures du palais du Té, et en 1561 la planche capitale du *Rêve de Raphaël* (voir pp. 30-31). Cette gravure a toujours attiré l'attention par son importance, sa qualité, et son caractère mystérieux. E. Panofsky a eu le mérite de reconnaître les vers de Virgile inscrits au-dessous des personnages et R. Klein donne ici la première interprétation poussée et satisfaisante:

« L'indication décisive sur le sens du *Songe de Raphaël* a été donnée par Panofsky lorsqu'il nota que les inscriptions aux pieds des deux personnages sont tirées du livre VI de l'Enéide, la Descente aux Enfers. Il n'y a plus maintenant qu'à se reporter au contexte.

» A droite de la gravure, on lit l'exhortation de la Sibylle de Cumes à Enée, après lui avoir prédit les périls qui l'attendent: « Ne cède pas aux maux, va courageusement à leur encontre » (VI, 95). L'autre tablette décrit Thésée aux Enfers, soudé à son roc: « L'infortuné est assis, et restera assis pour l'éternité » (VI, 617-8). L'opposition est claire: du côté de la femme couronnée, qui tient une grande flèche (symbole de l'avance sûre et rapide, droit au but), tout indique la vertu et sa divine récompense, l'amour: colombe et lapin de Vénus, paon de Junon, le sage éléphant, l'ange avec la palme, Cupidon ailé. L'autre moitié de la gravure est infernale: au sommet du rocher, l'Averne ou plutôt l'antre « aux cent accès » de la Sibylle (VI, 42-44). (Pour tous ceux qui ont vu Rome, « cent accès » suggérait le Colisée; il faut sans doute imaginer l'antre comme un gouffre à la place de l'arène.)

GALERIE
DE FRANCONY

En permanence

MOLNÉ

16, Bd. Victor-Hugo - NICE
Tél. 88-73-64

Dessous, les sources des quatre fleuves infernaux, coulant vers le marais du Styx; devant, le « vestibule de l'Enfer » (VI, 273-289), avec l'arbre immense où nichent les oiseaux des cauchemars, et qu'entourent des monstres fantomatiques et les allégories des tourments des humains. (L'image n'est pas tout à fait fidèle au texte — ainsi l'arbre devrait être feuillu — mais l'intention ne peut pas faire de doute: la chauve-souris au-dessus du personnage est une invention assez significative.)

» A gauche, la gravure illustre le fameux discours d'Anchise sur le sort de l'âme (VI, 724-755): l'Esprit divin infuse la vie à l'Univers (le commentaire classique de Servius précisait: à l'aide des quatre éléments); de lui procèdent les âmes, scintilles éthérées, qui tombent dans la « prison obscure » du corps et oublient leur origine; libérées à la mort, elles peuvent remonter, dans la mesure où les passions et les imaginations « matérielles » de la vie ne les ont pas trop alourdies; l'enveloppe crasseuse dont elles se sont entourées par leur conduite détermine leur réincarnation soit comme animaux terrestres, soit comme esprits plus légers — aquatiques, aériens, ignés — jusqu'à ce que, tout étant expié et consumé, elles retournent à leur premier séjour. Ghisi a représenté, un peu naïvement, en haut à gauche l'Esprit soufflant par les bouches des éléments, la pluie des âmes lumineuses, les ténèbres de la matière, l'éclatement d'un corps et la montée d'une âme, de plus en plus légère et ballottée, vers Dieu et sa région astrale.

» Cette traduction juxtalinéaire de la gravure ne donne pas encore le sens. Il faut recourir à une interprétation néoplatonicienne, dont Tolnay avait révélé le rôle dans l'iconographie de la Renaissance: l'Enfer virgilien est une allégorie de la vie humaine. L'homme qui a mal conduit sa barque (au premier plan, avec la rame à la dérive) devient prisonnier de la matière (Thésée soudé à un roc); il est hanté par de vains soucis, de vaines craintes (les monstres qui l'entourent). Les Platoniciens de Florence prétendaient que les peines de l'Enfer n'étaient pas corporelles, mais imaginaires — analogues, disait Ficin, aux délires de la fièvre ou aux dépressions des mélancoliques; notre damné, appuyé sur l'arbre des mauvais rêves, dans la position du Mélancolique traditionnel, semble vouloir écarter les fantômes menaçants. Mais la Raison et ses anges accourent, au soleil levant, pour le réveiller, lui rappeler sa patrie divine; ce réveil, disaient les philosophes, est la condition du salut (remarquons que Filippo Dati fit inscrire sur la gravure, qu'il la commanda « pour le bien de son âme »). La représentation schématique à gauche du roman de l'âme selon Anchise ne sert qu'à souligner l'arrière-plan métaphysique de cette allégorie morale ».

Ajoutons quelques lignes sur l'art du graveur. Ce que nous avons dit de la manière de Ghisi vers cette époque est poussé ici à l'extrême. L'espace n'est plus que la juxtaposition d'une infinité de particules; chaque élément a un modelé individuel, mais il est difficile de lire une organisation générale dans la troisième dimension; les personnages principaux sont sans proportion avec le reste de la représentation: la perspective est abolie. On est bien loin de l'art clair du début du siècle, celui du *Rêve de Raphaël* de Marcantonio avec ses monstres boschesques étrangement échoués sur une rive toute vénitienne (voir p. 28), dont le sens reste indéchiffrable. Plus proche de Ghisi est l'art contemporain de Jean Duvet (voir Colin Eisler dans *L'Œil* n° 70). Le profil de la femme à droite y fait penser, mais aussi l'entassement des éléments allégoriques et le mépris de la perspective plus catégorique encore chez le Français. Mais les deux graveurs sont très différents. Duvet se sert du blanc et du noir en tant que tels, comme couleur si j'ose dire, tandis que chez Ghisi ils sont toujours utilisés comme équivalences lumineuses.

Duvet conserve au trait sa valeur expressive alors que Ghisi cherche à le fondre en taches. En haut et à gauche du *Rêve de Raphaël*, l'illustration du roman de l'âme est un morceau de burin sans précédent par la recherche très poussée de l'effet lumineux. Sur cette planche où tout, impitoyablement, est dit, dont l'unité est la surabondance même des détails, le nom de Raphaël, que l'inscription désigne comme auteur du dessin, semble une ironie. Il n'est pas impossible que l'on se soit servi d'un dessin du maître ou de son atelier, mais il n'en reste rien. On pense en général que Penni est l'auteur du dessin dont s'est servi le graveur, mais l'œuvre appartient avant tout à Ghisi.

Après 1561, il y a une interruption dans les dates des estampes de Ghisi et, avec une seule exception, en 1567, on ne trouve rien jusqu'en 1574. Il semble bien avoir interrompu son travail de graveur, sans doute pour s'adonner au damasquinage. On comprend, d'ailleurs, que l'art du *Rêve de Raphaël* était une impasse. On ne pouvait aller plus loin sur le chemin de la fragmentation et de l'irréel. Lorsqu'il revient à la gravure, tard dans sa vie, c'est pour retrouver un burin à nouveau classicisant; *L'Amour et Psyché*, d'après Giulio Romano, révèle à la fois le peintre et le graveur sous leur jour le plus aimable (voir page 33). C'est à cette époque aussi, je crois, qu'il faut rattacher les dix superbes pièces de Ghisi d'après le Primatice, dont aucune ne porte de date mais qui forment un ensemble homogène (voir page 28). Ces feuilles, où Ghisi a su admirablement saisir l'art du Primatice d'un burin souple et avec un goût très délicat de la lumière qui les sépare entièrement des allégories des alentours de 1560 sont, de plus, spécialement intéressantes parce qu'elles conservent le souvenir d'œuvres disparues du grand peintre.

Telle a été, sommairement, la carrière de Giorgio Ghisi graveur. Son œuvre n'est pas imposante de génie, mais caractéristique de son époque par ses recherches, ses hésitations, ses incursions dans une manière extrême et ses retours à un style classicisant. Quant à la valeur intrinsèque de ses estampes, on en jugera mieux par l'illustration. Elle n'est pas, je crois, aussi mince qu'on l'a dit, en en faisant le produit d'un vain intellectualisme.

Si vous voulez en savoir davantage

Giorgio Ghisi est encore peu étudié. Mais vous pouvez vous reporter à l'ouvrage de Mary Pittaluga, L'Incisione italiana nel cinquecento, *Milan, 1928.*

ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55TH STREET NEW YORK 22 PHONE PLAZA 5-6778

Peintures récentes :

RENÉ MAGRITTE

Œuvres de Max Ernst, René Magritte,
Victor Brauner, Dorothea Tanning,
Roberto Crippa, Takis, Vagis, Fazzini,
Matta, Fautrier, Cardamatis, Tsaroukis,
Ghika, Metcalf, Pfriem.

Œuvres de Picasso, Braque, Matisse, Léger, Rouault.

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

avril

balthus, dubuffet,
giacometti, butler,
le corbusier, miro,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
saura, millares, rivera

L'ŒIL

aussi

PRESTIGIEUSES

*que les œuvres originales, les toiles * des*

EDITIONS D'ART DE PARIS

imprimées à la main recréent toute l'atmosphère et les harmonies des tableaux qu'elles reproduisent.

●

Chaque épreuve de ces éditions à

TIRAGE LIMITE

est numérotée et contresignée par l'artiste. *Ce qui lui confère une valeur intrinsèque incontestable.*

●

POUR TOUS RENSEIGNEMENTS

s'adresser aux

Editions d'art de Paris

service TA - B.P. 119-08

PARIS 8

MAGASIN D'EXPOSITION :

2, rue de la Pompe

Paris-16e

« A LA PLUME D'OR »

* les toiles sont au format exact des tableaux originaux : elles sont montées sur châssis, prêtes à être encadrées.

droits de reproduction exclusifs réservés pour le monde entier.

en haut
ROLAND OUDOT : venise - ste barnabe - 0,81 × 0,65
et bas
FONTANAROSA : l'enfant à la nature-morte - 0,92 × 0,65

© DESMARDON PUBLICITÉ photo pacton - studio varenne

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 89 · MAI 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

L'An 1400: *I. par Hans Haug* 38
II. par Louis Grodecki 48
Jacques-Emile Blanche, peintre et mémorialiste, *par André Ferrier* . . . 58
Minotaure, *par Jean-François Revel* 66
Marcello D'Olivo, *par Guy Habasque* 80
La Foire des Antiquaires à Paris 90
La villa Panza à Biumo, *par Andrée Aynard-Putman* 100

Photographies

Photographies en noir: *Giraudon, Archives des Musées de Strasbourg, de la Narodny Galerie, Prague, du Kunsthistorisches Museum, Vienne:* L'An 1400; *Photo Ellebé, Bernard Delacroix, Cauvin, J. Camponogara, Bulloz:* J. E. Blanche, peintre et mémorialiste; *Brassaï, Man Ray, Marc Lavrillier, Museum of Modern Art, New York, Brompton Studio, Londres, Pierre Berdoy, Walter Drayer, Cauvin:* Minotaure; *Italo Zanier:* Marcello D'Olivo; *Pierre Berdoy, J. Hayois, Henrot, Studio Max, Dietrich Widmer, Marc Lavrillier:* La Foire des Antiquaires; *Claude Michaelides:* La villa Panza à Biumo.

Photographies en couleurs: *Giraudon: page de couverture; Braun: page 45; Hans Hinz: pages 46-47; Aho & Soldan: page 48; Brompton Studio: page 73; Marc Lavrillier: pages 74-75 et 76; Claude Michaelides: pages 105 et 106.*

Notre couverture: L'Offrande du cœur. *Tapisserie d'Arras, vers 1410. Détail. Musée du Louvre.*

Notre prochain numéro

La coupole de Saint-Jean l'Evangéliste à Parme • Octave Mirbeau, critique d'art • Le Salon de Mai • Dessins d'Aubrey Beardsley • Tables d'Eté.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.- • Belgique, 75 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)

L'an 1400

A Vienne, cette année, l'exposition traditionnelle du Conseil de l'Europe est consacrée à une date riche de signification pour l'art en Occident. Hans Haug et Louis Grodecki, organisateurs français de cette manifestation, montrent ce que représentaient les différentes tendances créatrices du temps

I. Hans Haug

La huitième exposition internationale placée sous le patronage du Conseil de l'Europe a pris pour thème l'art en Europe autour de 1400. La notion de cet art, sur lequel depuis quelques lustres se penchent les savants, n'a encore guère pénétré dans le grand public. Mais les expositions du Conseil de l'Europe, fidèles à leurs traditions, cherchent précisément à circonscrire sur le plan européen des « moments » de l'activité artistique et de la civilisation en général. Les thèmes de *L'Humanisme* (Bruxelles 1954), du *Maniérisme* (Amsterdam 1955), du *Baroque* (Rome 1956), du *Rococo* (Munich 1958), du *Romantisme* (Londres 1959), des *Sources du XXe siècle* (Paris 1960), de *L'Art roman* (Barcelone 1961) ont largement contribué à faire entrer dans les registres de la culture générale des formules qui passaient il y a quelques années encore pour négligeables, voire choquantes: ainsi, les termes de maniérisme, de baroque et de rococo avaient il y a vingt ans encore, un sens obscur, voire péjoratif dans l'oreille de beaucoup de Français.

◄ *Héraut d'armes de la Ville de Strasbourg. Figure automate de grandeur naturelle au pendentif des grandes orgues de la cathédrale. 1385. Le port des cheveux longs et de la barbe, la taille accusée, mais la ceinture plus basse, sont caractéristiques de l'époque. Voir page 43 la coupe de cheveux « à l'écuelle » portée après 1400.*

Page ci-contre

L'approche du gibier au moyen d'une charrette camouflée de feuillages. Miniature du plus bel exemplaire (sur 37 que l'on en a repéré) du célèbre « Livre de la Chasse », commencé le 1er mai 1387 par Gaston III, comte de Foix, vicomte-souverain du Béarn, dit Gaston Phébus (1331-1391). Exemplaire de la Bibliothèque Nationale (Fr. 616), peint vers 1405-1410.

L'art de 1400 n'est pas simplement un art de transition entre l'esthétique linéaire qu'on se plaît à attribuer au XIVe siècle, sorte de desséchement maniériste du grand art du XIIIe, et le réalisme du XVe siècle apparaissant dans les pays du Nord avec l'art des van Eyck, alors qu'en Italie débute la Renaissance.

En quoi consiste l'originalité de cet art qui, évoluant entre 1370 et 1430, trouve vers 1400 et dans les années suivantes ses expressions les plus caractéristiques?

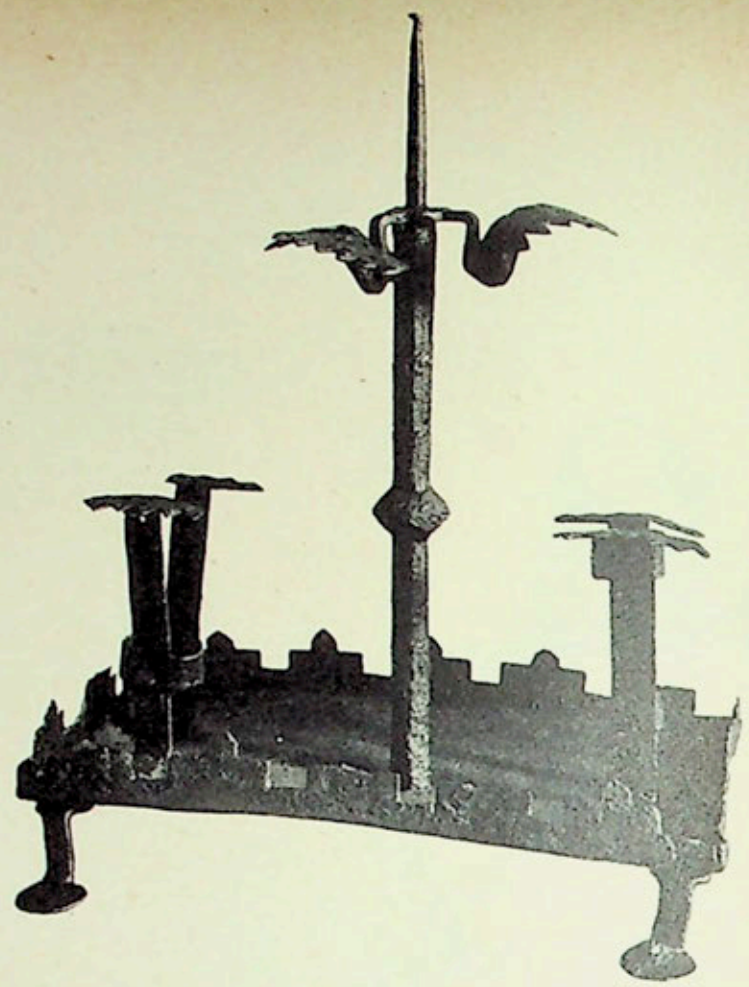
L'année 1400 est-elle digne de se voir attribuer, dans l'histoire des arts, des mœurs, de la civilisation, une certaine importance? L'an mil, l'époque de 1900, évoquent des notions plus ou moins précises. En est-il de même pour 1400? C'est ce que devra démontrer l'exposition de Vienne, et que peut-être nous parviendrons ici à faire sentir.

L'homme qui sans doute a pénétré le plus avant dans la mentalité du moyen âge finissant, Huizinga, parle de « la réceptivité romanesque de la génération mal équilibrée de 1400 ». Grandie dans les catastrophes et misères du XIVe siècle, dans les remous de la guerre de Cent Ans, accompagnés de la peste, de rivalités dynastiques, de révoltes sociales et religieuses, cette génération vécut sous l'insécurité religieuse du grand schisme d'Occident, alors que la royauté française sombrait dans la folie. Tout cela n'était pas fait pour donner une stabilité morale aux sujets de Charles VI, de Wenceslas ou de Sigismond de Bohême.

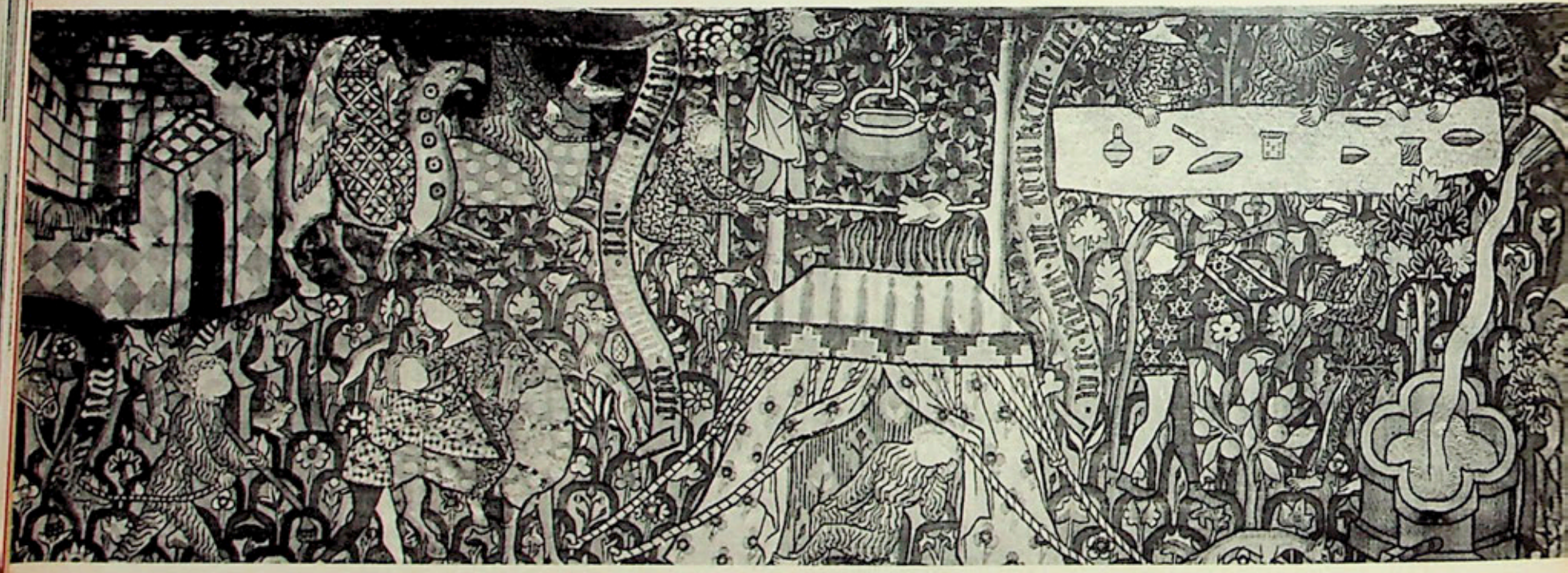
Les savants qui se sont penchés sur les problèmes de l'esthétique de cette époque ont forgé deux définitions entrées dans le vocabulaire de l'Histoire de l'Art: style international et — terme allemand difficile à traduire — *weicher Stil*. Pour ce dernier, on a proposé style « fluant » (mot affreux), style souple, pour qualifier « l'ondoyante élégance des anges et madones de Simone Martini » (Paul Fierens), formule d'art qui, peu à peu et avec plus ou moins de bonheur, conquiert toute l'Europe.

C'est d'Italie, par la voie d'Avignon — où séjourne précisément le charmant

Porte-cierges à plateau crénelé. ►
Début du XVe siècle (Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame),



Tapisserie à hommes sauvages. Début du XVe siècle (Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame). On trouve dans les grandes collections du monde entier des tapisseries alsaciennes de la fin du XIVe et du XVe siècle à sujets religieux ou courtois, dont les acteurs sont souvent des hommes sauvages. Dans son grand ouvrage « Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters », Mme Betty Kurth en reproduit une cinquantaine dont 16 à sujets d'hommes des bois parfois très « courtois » dans leur vêtement de peaux de bêtes. Leurs sources littéraires sont difficiles à identifier. ▼



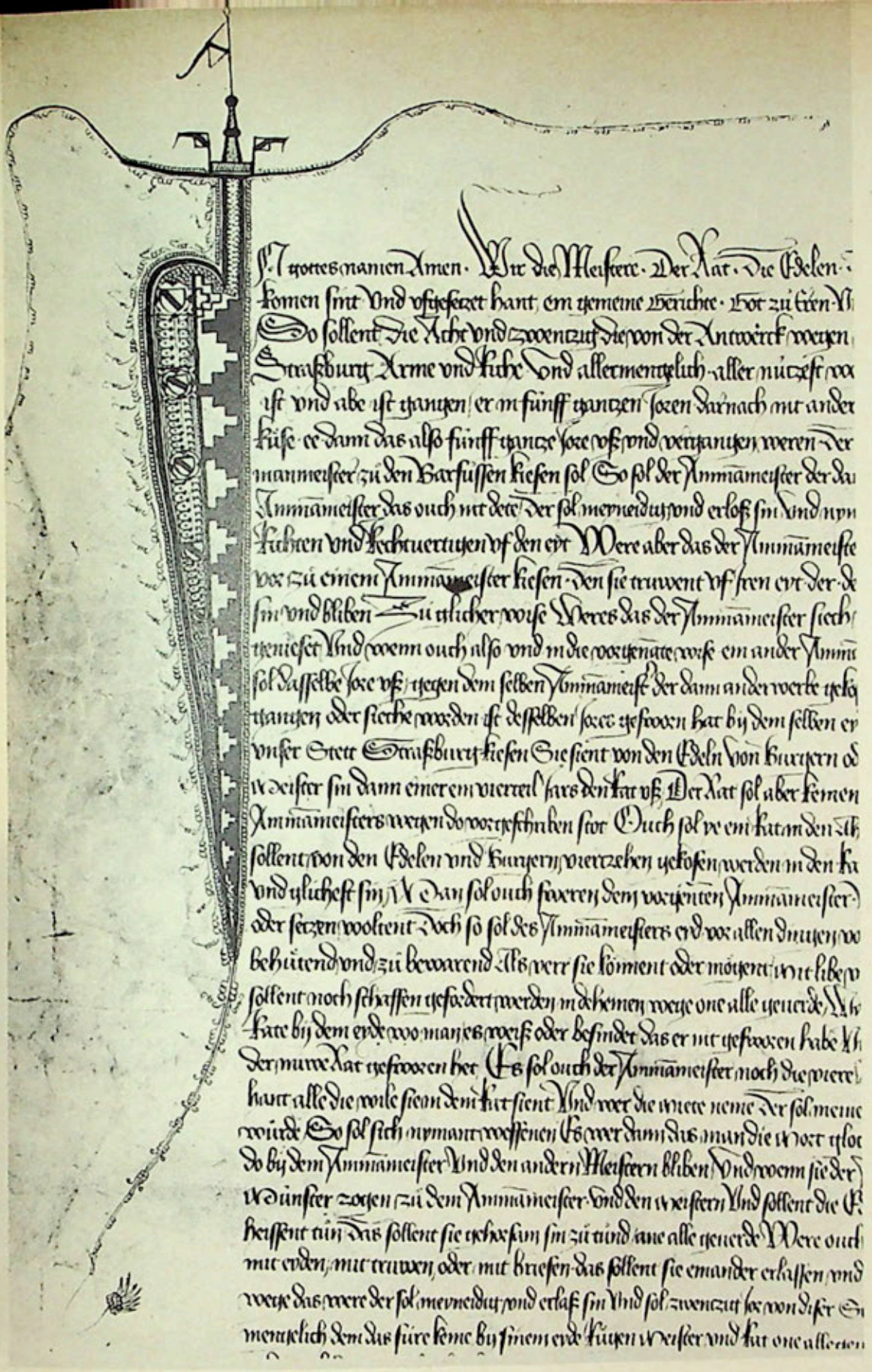
peintre siennois vers 1340 en même temps que Pétrarque et Laure — que ce style était parvenu en France où il prend dans la seconde moitié du siècle son élégance et sa tendresse définitives. Cependant, il passe en Bohême, à la cour de Charles IV (1347-1378), et dans tout l'Empire où il trouve sa principale expression avant et surtout après 1400, dans les peintures des maîtres Bertram et Francke, et dans ces somptueuses et familières « belles Vierges » sculptées en bois et dorées.

En Italie où le *weicher Stil* avait trouvé ses racines, il eut, encore au temps où renaissait le sentiment de l'antique, des représentants tardifs en la personne d'un Gentile da Fabriano ou d'un Pisanello (voir page 44).

C'est ainsi que le *style tendre* s'épanouit en Allemagne entre 1400 et 1430, refleurit en Italie vers 1420, alors qu'en France il correspond essentiellement aux règnes de Charles V et de Charles VI.

Sa plus belle expression, celle aussi dont les plus nombreux témoins nous sont conservés, c'est la miniature française et franco-flamande qui fleurit entre 1370 et 1420 dans les cours des Valois, c'est-à-dire dans l'entourage de Charles V et de ses frères les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, dans celui de Charles VI et de son frère Louis d'Orléans.

Ces miniatures nous représentent la vie de cette « génération mal équilibrée de 1400 » dans ses fêtes, ses guerres, ses chasses, ses idylles champêtres, avec un sens renouvelé d'une nature clémente et printanière, qui peut-être est le signe distinctif de cet art. Mais elles ne réussissent pas toujours à nous faire oublier la dureté, l'extravagance d'une époque dont nous allons essayer de saisir les aspects sur quelques œuvres d'art.



Initiale I du Serment civique lors du renouvellement annuel du Magistrat de Strasbourg. 1420 (Strasbourg, Archives municipales). Ornement crénelé en escalier, armes et drapeaux de la ville. Comparez le même ornement sur le luminaire en fer forgé et la tapisserie de la page ci-contre.

Vêtement « destranché » : Figure d'un jeu de cartes, le Valet de canard. *Allemagne du Sud-Ouest, Ulm ou Bâle, vers 1420. (Stuttgart, Landesmuseum.)*

La « Créneaumanie »

Dans la grammaire ornementale qui, à toute époque régit une bonne partie des expressions de la vie quotidienne, l'architecture joue à la fin du XIVe et au début du XVe siècle un rôle assez curieux. Non point, comme on pourrait le penser, l'architecture des cathédrales gothiques qui, à cette époque, passait du rayonnant au flamboyant, mais l'architecture militaire.

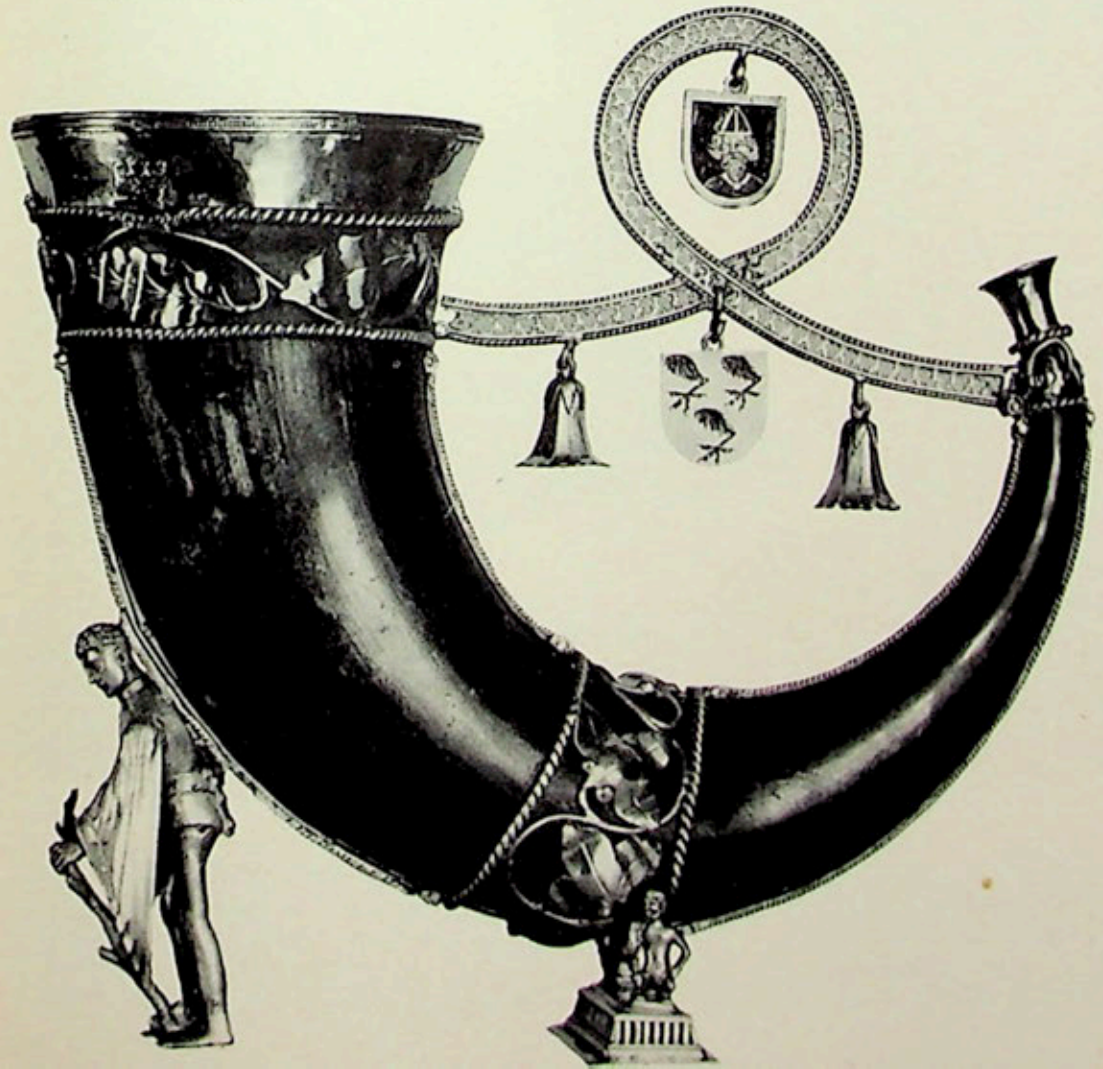
Jamais peut-être il ne fut construit autant d'ouvrages défensifs qu'au cours du XIVe siècle: châteaux des princes et des seigneurs, enceintes des villes ayant récemment accédé à l'indépendance et même, à l'intérieur de ces villes, palais fortifiés et tours d'habitation de patriciats rivaux dressés les uns contre les autres. Le créneau, entaille faite dans le parapet pour permettre à l'archer ou à l'arbalétrier de lancer ses traits, en est, pour les contemporains de ces constructions, tout comme pour les hommes de l'époque romantique et encore pour nous-mêmes, l'élément le plus typique.

Aussi se développe-t-il, vers la fin du XIVe siècle, une véritable « créneau-

manie », un goût de la valeur décorative de cette entaille qui, détachée de toute utilité pratique, s'applique à quantité d'objets usuels: aux alentours de 1400 on trouve ainsi des créneaux découpant la silhouette des meubles, de l'orfèvrerie, des objets en fer forgé ou en terre vernissée; on les rencontre dans l'ornement des tapisseries et des tissus et même dans le costume.

Dans les fonds des miniatures et des tableaux, la figuration de l'architecture ne suit pas encore la hardiesse et la richesse de la construction et du décor gothiques. En Italie, où l'art gothique ne fut jamais entièrement assimilé, les peintres, depuis Giotto, construisaient leurs architectures avec des volumes colorés, faciles à analyser, tout comme ils construisaient leurs paysages, leurs rochers et leurs arbres, évoquant pour nous des « pratiquables » de théâtre ou des jouets d'enfants. C'est cette manière de faire qui dominera la peinture et la miniature des « primitifs » de toute l'Europe, jusqu'au moment où vers 1430 les frères van Eyck lui enseignent à voir les choses avec cette acuité de vision qui fera la force de l'école réaliste flamande.

Mais dès avant les van Eyck, cette nouvelle vision apparaît dans l'œuvre des frères de Limbourg, arrivés à Paris en 1399 et bientôt miniaturistes au service de Jean de Berry, troisième fils de Jean le Bon. Leurs « très riches Heures du Duc de Berry » marquant (vers 1410-1416) le début du réalisme dans le domaine de la peinture, même si les personnages continuent de se



▲
Cavalcade du 1er mai. Miniature des « Très riches Heures » du duc Jean de Berry, exécutée par Pol de Limbourg et ses frères entre 1410 et 1416 (Chantilly, Musée Condé). A droite, trois jeunes femmes vêtues de houppelandes de drap « vert gay » telles que le roi en offrait à son entourage pour cette occasion. Le harnachement de leurs chevaux, vert et or, imite des feuillages.

Page ci-contre

Maître strasbourgeois 1415-1420. Le Jardin Clos, « Paradiesgärtlein », tableau de l'Institut Staedel à Francfort. Détail. Saint Georges, assis près de saint Michel, ainsi qu'un jeune noble appuyé à l'arbre, portent les costumes destranchés et coquillés de l'époque.

◄ *Corne d'auroch montée en vermeil aux armes de la famille Lumbart de Strasbourg. Début du XVe siècle (Baden-Baden, Zaehringer Museum).*

mouvoir avec l'élégante et tendre souplesse d'une époque finissante (voir page 43).

En France, presque tout ce qui subsiste de l'admirable école de peinture entre 1370 et 1420 appartient au domaine de la miniature, réservé à une société princière. L'art y est donc avant tout un art de cour, comme l'est également celui de l'Empire, dont Charles IV de Luxembourg avait transféré la capitale à Prague.

Mais à côté de cet art existe l'art des villes qui, ayant accédé à l'indépendance au cours du XIIIe et du XIVe siècle, s'enrichissent par un artisanat et un commerce qui leur permet des réalisations somptuaires parfois considérables. En Italie, Lucques et Venise grâce au commerce et à l'industrie de la soie; dans les villes flamandes c'est la laine — étoffes et tapisseries — dans les villes rhénanes le commerce du bois, du blé et du vin.

Qu'on n'accuse poînt d'esprit de clocher l'auteur de ces lignes s'il choisit comme exemple Strasbourg, ville alors d'à peine 20 000 habitants, infiniment plus modeste que beaucoup de villes d'Italie ou des Pays-Bas; mais il en est sans doute peu où les documents datés soient aussi nombreux, sans compter qu'elle sut élever le monument le plus orgueilleux de ce temps, le plus haut de la chrétienté médiévale, la flèche de son église, commencée en 1402 et achevé en 1439. Clocher qui constitue plus exactement le beffroi municipal posé sur l'église, et qui ne contient que des cloches profanes.

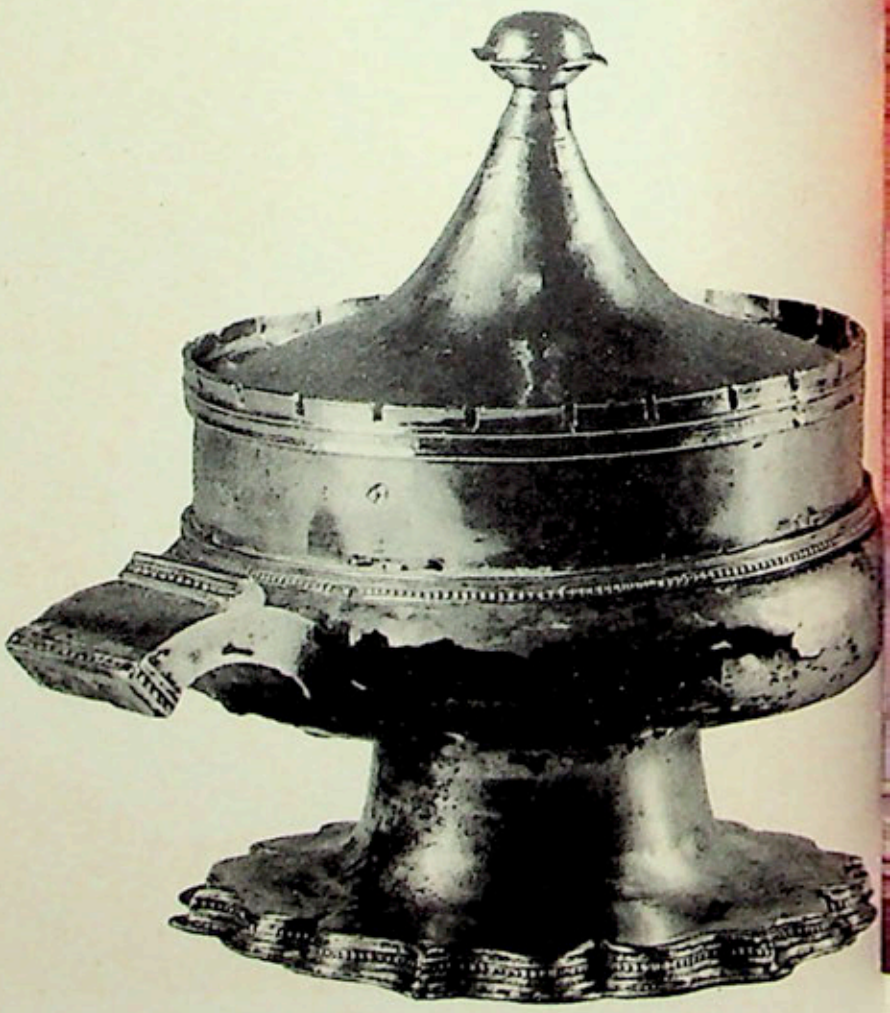
Mais ce n'est pas son architecture et son décor trop compliqués qui inspirent les autres arts comme il le fera dans la seconde moitié du XVe siècle. C'est, nous l'avons vu, l'architecture profane, militaire ou bourgeoise.

Enéa Silvio Piccolomini, le futur pape Pie II, lors d'un séjour en 1443, donne de Strasbourg une description où, après avoir comparé à Venise son site fluvial, il parle de la cathédrale, « magnifiquement bâtie en pierres de taille, ornée de deux tours dont l'une, achevée, œuvre admirable, cache sa tête dans les nuages ». Et plus loin, il admire « un Hôtel de Ville excellent, et des maisons de bourgeois et de clercs que des rois ne dédaigneraient pas d'habiter ».

La ville qui — même les armes à la main — s'était peu à peu libérée de la tutelle de son seigneur temporel, l'évêque, s'était constitué une puissance militaire basée sur l'organisation corporative, à laquelle participait toute la population, petite noblesse, patriciens, bourgeois et artisans. En 1344, elle avait achevé l'enceinte de son troisième agrandissement et, à partir de 1374, elle le complétait par l'annexion de faubourgs. Le style de ces fortifications, dont il subsiste une courtine et quelques tours, allait déborder sur l'architecture civile

Pisanello. Costumes vénitiens (Paris, Musée du Louvre). Toute l'élégance du « weicher Stil », toute la richesse colorée de l'époque, sont résumées dans ce dessin aquarellé, datant du séjour du maître à Venise, de 1420 à 1424.

Maître strasbourgeois 1415-1420. Le Doute de Joseph. Intérieur de la sainte Famille (Strasbourg, Musée de l'Oeuvre-Notre-Dame). Grand panneau de retable du même maître que « Le Jardin Clos ». A remarquer le pot de myrte et la fontaine murale crénelés, comme la pyxide reproduite ci-dessous. ►



Pyxide en argent partiellement doré, du même style que la fontaine murale qui figure sur le tableau page ci-contre. Poinçon de Strasbourg du début du XVe siècle (Strasbourg, Musée des Arts décoratifs).

Pages 46-47 *L'Invention de la Sainte Croix : quatre baldaquins du vitrail de l'église Saint-Georges à Sélestat. Exemple typique d'architecture imaginaire conçue par le dessinateur du carton. Le sujet emprunté à la légende rapportée par Honorius d'Autun, dans son* Speculum Ecclesiae, *représente « la joie des légions des anges, car le Dieu tout puissant a installé en son honneur dans le palais de la Jérusalem céleste les splendeurs des ordres angéliques ».* ►

et inspirer une sorte de voie triomphale, trois fois élargie par des places et des marchés, du pont du Corbeau à l'actuelle place Kléber: dominée par les pignons crénelés du grand entrepôt du port (l'actuelle « ancienne Douane », 1358 et 1371), de l'Hôtel de Ville (1321), de la Monnaie (de même style attardé, 1505) et de la tour du Trésor (*Pfennigturm*, 1321) couronnée de créneaux et d'échauguettes en 1414. Cela sans compter, proche de la cathédrale, la maison de l'Oeuvre Notre-Dame (1347) et, répandues dans toute la ville, des maisons patriciennes dont les pignons crénelés ou en escalier témoignent de ce qu'a pu être cet ensemble en grande partie disparu lors des travaux urbanistes du XVIIIe siècle.

Après l'architecture civile, c'est tout le mobilier et les objets usuels qui adoptent le créneau comme élément décoratif. Quelques exemples suffiront à le prouver: un découpage qui enrichit le créneau en s'inspirant de l'escalier figure sur un luminaire (triple porte-cierge, torchère ou porte-chandelles en fer forgé) et sur la tente où repose un jeune homme vêtu de peaux de bêtes, voisin d'un « château d'amour » crénelé, sujets d'une tapisserie strasbourgeoise du début du XVe siècle. Dans l'œuvre du peintre célèbre par le Jardin Clos (voir page 42) que l'on localise à Strasbourg entre 1415 et 1430, le créneau abonde: le jardinet lui-même est clos d'un mur crénelé; sur un grand panneau de retable (voir page 45) provenant d'une église strasbourgeoise, un pot de myrte et une fontaine murale en étain sont ornés de même, rappelant des orfèvreries strasbourgeoises contemporaines (voir page 44).

Créneaux en escalier et échauguette, mêlés aux armes et aux drapeaux de la ville, se retrouvent sur l'initiale du serment civique de 1420 conservé aux archives de Strasbourg (voir page 41).

De la même époque (1410-20) datent quelques ensembles de vitraux alsaciens dont nous reproduisons une évocation de la Jérusalem céleste, détail du vitrail de l'*Histoire de la Vraie Croix* à Saint-Georges de Sélestat, proche de Strasbourg (voir pages 46-47). C'est un exemple typique de cette architecture techniquement impossible, mais construite par le « cartonnier » du vitrail avec des connaissances encore naïves de la stéréotomie et de la perspective.

La mode « destranchée »

Jamais peut-être le costume des hommes et des femmes n'atteignit le degré d'extravagance qu'on lui voit aux alentours de 1400. A telle enseigne que sa silhouette et ses éléments continuent à travers les siècles une existence larvée dans les costumes des fous et les déguisements du carnaval. Chroniqueurs, prédicateurs, poètes, historiens et historiens du costume (de Quicherat à Toudouze) en donnent des descriptions que Michelet, se basant sur des textes contemporains, résume avec son extraordinaire talent d'évocation:

« Nos morts du XIIe siècle n'auraient pas vu sans indignation, que dis-je? sans horreur, leurs successeurs du XIVe. Grand eût été leur scandale quand la salle se serait remplie des monstrueux costumes du temps, des immorales et fantastiques parures qu'on ne craignait pas de porter; d'abord des hommes-femmes, gracieusement attifés, et traînant des robes de douze aunes; d'autres se dessinant dans leurs jaquettes de Bohême avec des chausses collantes, mais leurs manches flottant jusqu'à terre. Ici des hommes-bêtes, brodés de toutes espèces d'animaux, là des hommes-musique historiés de notes qu'on chantait devant ou derrière, tandis que d'autres s'affichaient d'un grimoire de lettres et de caractères qui, sans doute, ne disaient rien de bon. Cette foule tourbillonnait dans une espèce d'église: l'immense salle de bois qu'on avait construite en avait l'aspect... Les formes sataniques, bestiales, qui grimaçent aux gargouilles des églises, des créatures vivantes n'hésitaient pas à s'en affubler. Les femmes portaient des cornes à la tête, les hommes aux pieds; leurs becs de souliers se tordaient en cornes, en griffes, en queues de scorpions. Elles, surtout, elles faisaient trembler; le sein nu, la tête haute, elles promenaient par-dessus la tête des hommes leur

gigantesque hennin, échafaudé de cornes; il fallait se tourner et se baisser aux portes. A les voir ainsi belles, souriantes, grasses, dans la sécurité du péché, on doutait si c'était des femmes; on croyait reconnaître dans sa beauté terrible la Bête décrite et prédite... ».

Les textes qui inspirèrent Michelet dans cette diatribe (il y en a encore long) datent du règne de Charles VI. Charles V, le Sage, était mort en 1380, précédé de trois ans par sa bonne et douce épouse Jeanne de Bourbon, qui avait su encore tempérer les extravagances vestimentaires de la cour et de la ville.

Avec la nouvelle reine, Ysabeau de Bavière, avec Charles VI, bientôt atteint de folie, la mode déjà suffisamment excentrique s'enrichit d'apports étrangers, venus d'Allemagne et de Bohême, sans compter l'importation d'étoffes de luxe que Louis d'Orléans, jeune frère du roi et époux de Valentine Visconti, faisait venir d'Italie. On a même essayé de rapprocher son sauvage assassinat par les spadassins de son cousin Jean-sans-Peur (1407) des dettes contractées par lui auprès de Dino Rapondi, marchand de soieries, originaire de Lucques.

Comme l'art, la mode était internationale. En Allemagne, on disait que l'homme porte cinq cornes, deux aux pieds (on les a vues évoquées par Michelet), deux aux bras, ce sont ces manches tombant en pointe jusqu'à terre, et une sur la tête: c'est le chaperon dont la pointe, dressée ou retombante, va bientôt être roulée autour de la tête et retomber sur l'épaule.

Le costume très ajusté du XIVe trouve vers la fin de ce siècle un complément qui est la houppelande, robe tombant jusqu'à terre. L'un et l'autre de ces vêtements, de même que le chaperon, sacrifient à la mode du « destranché », c'est-à-dire des habits découpés, déchiquetés, tailladés, festonnés, coquillés et même crénelés. Si le mot de pendeloques, primitivement dérivé de loques pendantes, n'évoquait pas aujourd'hui un pendentif d'oreille, cette appellation qui, selon les dictionnaires, s'emploierait encore dans le langage familier ou par dérision pour un vêtement effiloché, la langue française aurait conservé un équivalent au mot allemand de *Zaddel* ou *Zatteltracht*. L'origine semble en être également militaire, comme celui de *lambrequin*, terme d'héraldique avant d'être employé par les tapissiers.

Dès 1346 la chronique de Saint-Denis accuse les riches étoffes armoriées flottant autour des armures de la chevalerie française d'avoir été une des causes du désastre de Crécy. Déchirées au cours des combats, elles seraient à l'origine des habillements « destranchez ». De même, le mot de lampequin ou lambrequin, d'origine flamande, mais accepté par la France qui y voyait une analogie avec lambeau.

Si Crécy peut passer pour être à l'origine des vêtements destranchés, un autre événement militaire, la défaite d'Azincourt (1414), comporte la critique de ces souliers, de ces *sollerets* à poulaines que les écrivains de l'époque comparaient à des cornes: pour pouvoir marcher, les chevaliers démontés en coupaient les pointes.

Mais, loin d'abandonner cette mode, le XVe siècle l'exagérera encore, à tel point qu'il fallait, pour marcher plus commodément, relever la poulaine par une chaînette attachée au genou. Les armuriers allemands inventèrent même la poulaine amovible s'emboîtant à un solleret de forme normale.

Feuillages et fourrures

Dans les villes de plus en plus encombrées, le besoin d'air se fait sentir, et la fin du XIVe siècle voit naître, dans tous les milieux, le goût du plein air, dans les jardins et les bois. Les plaisirs de la chasse sont, pour la première fois, codifiés dans des ouvrages dont l'illustration nous fait connaître de nouveaux aspects de cette époque de 1400 haute en couleurs.

Le *Livre du roy Modus et de la reine Racio* par Henry de Ferrières, manuscrit de 1379, et le *Livre de la Chasse* commencé le 1er mai 1387 par Gaston Phébus, comte de Foix et vicomte souverain de Béarn, sont l'un et l'autre conservés à la Bibliothèque Nationale.

(Suite en page 112.)

2. Louis Grodecki

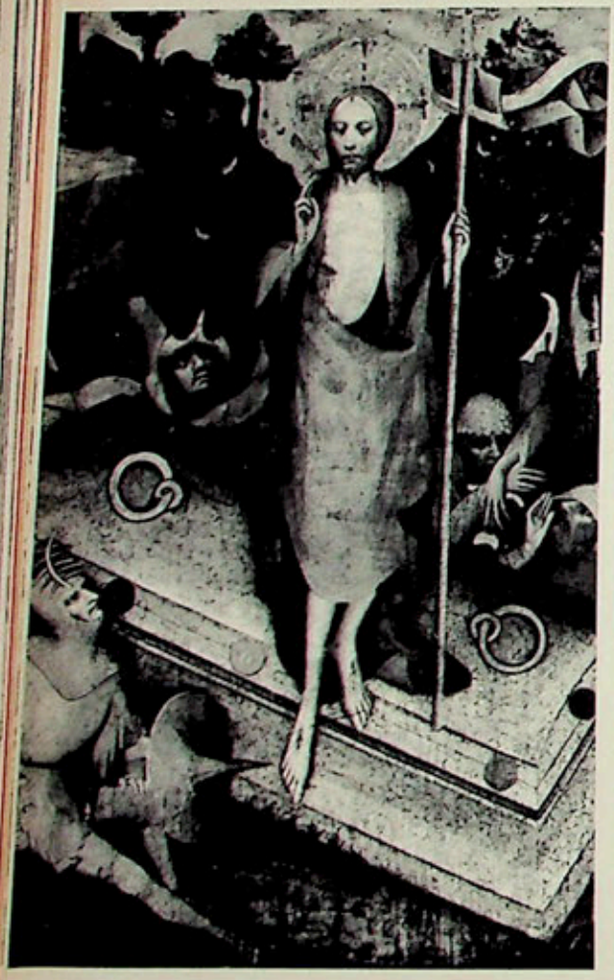
◄◄ *Maître Francke :*
Le Martyre de sainte Barbe.
Volet gauche du retable. Vers 1420-1425.
Musée d'Helsinki.

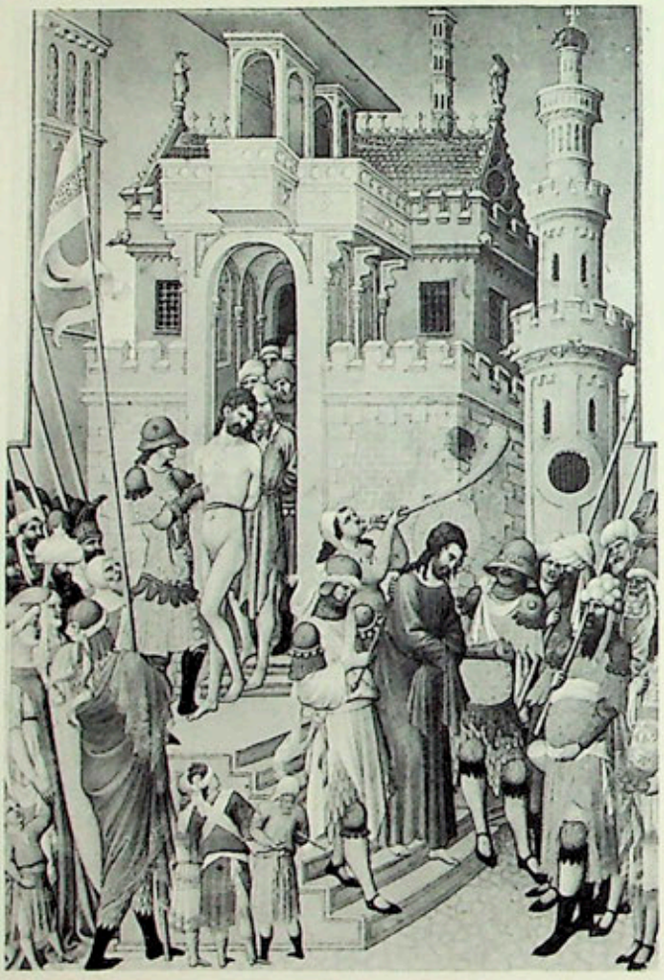
Lorenzo Monaco :
L'Annonciation et quatre saints.
Florence, Galerie de l'Académie.

Les années qui encadrent 1400 sont, pour l'historien de l'art, une période décisive dans la formation de la Renaissance florentine — l'époque des fresques de Masaccio à la chapelle Brancacci, celle du concours pour les portes du Baptistère et de la révélation du génie de Ghiberti et de Brunelleschi; c'est, en même temps, le moment de la dernière, la plus catégorique peut-être, affirmation du gothique, par l'avènement de la violence expressive de l'art slutérien et de l'analyse impitoyable, durcie par la vision presque cristalline de l'univers, de l'art eyckien. On peut tenir ces deux « révolutions » du début du XVe siècle comme opposées l'une à l'autre, ou bien comme parallèles, propageant en Italie comme dans le Nord une nou-

velle conception visuelle de la réalité: la conception moderne. Ce qui signifie que la conception contre laquelle se sont faites ces révolutions est ancienne.

Que représentent ces années pour l'historien? Vue d'en haut, au niveau de la synthèse, ce n'est pas une époque de crise. Sans doute l'Eglise connaît de singulières vicissitudes: en 1417, on compte à la fois trois papes, un à Rome, un autre à Avignon, un troisième à Constance... La guerre a repris entre la France et l'Angleterre: il y a, en 1425, deux rois de France, l'un à Londres et l'autre à Bourges... Mais ce ne sont que des conflits superficiels en quelque sorte, la rançon du passé, les derniers soubresauts de crises déjà séculaires; ils ne sont pas suscités, ni même alimentés, par des conditions politiques, sociales ou culturelles nouvelles. La lente dégradation de la féodalité se poursuit, pendant que monte, parallèlement, la puissance de la bourgeoisie des villes marchandes; mais la hiérarchie sociale





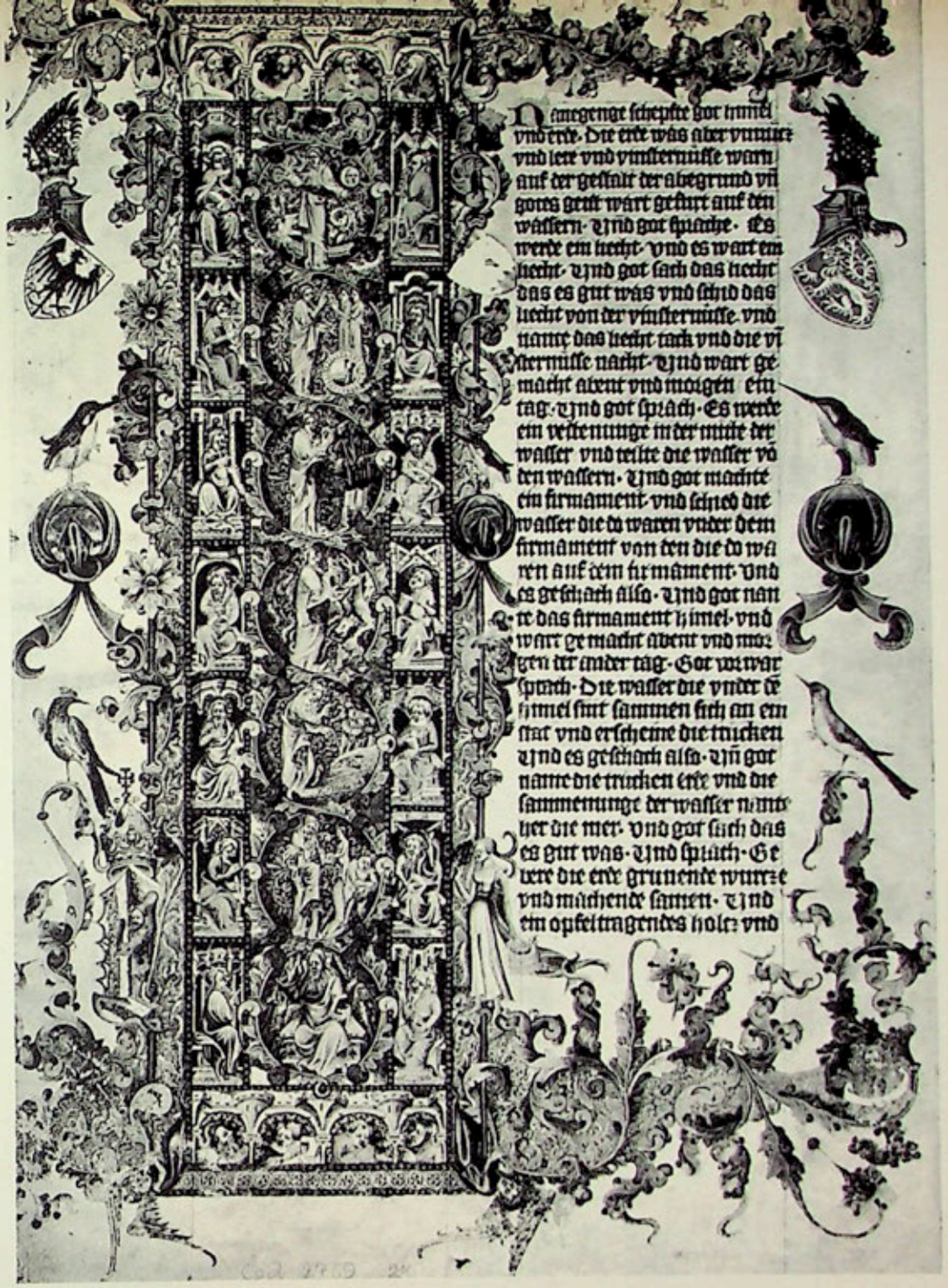
médiévale, sa stratification traditionnelle, n'en est nullement affectée. Rien ne menace encore le pouvoir spirituel de l'Eglise; les hérétiques sont rapidement éliminés par le bûcher, Jean Huss en 1416, les Lollards wycklifiens en 1427; on est loin de la marée de la Réforme, un siècle plus tard. Certes, vue de plus près, l'histoire montre quelques faits lourds de conséquences: la fédération des cantons suisses après la bataille de Sempach, l'écrasement des Chevaliers Teutoniques à Grünewald, le siège de Constantinople par les Turcs. Mais dans quelle mesure sont-ils ressentis comme événements graves, provoquent-ils le choc brutal que suscita la Peste Noire de 1346 et 1354, ou la bataille de Poitiers?

Selon l'expression de Huizinga, l'Occident a vécu alors « l'automne du moyen âge »; il a vieilli; son idéal chevaleresque et féodal s'est usé; mais rien ne le remplace encore et il survit dans ses formes périmées. Un formalisme de pensée recouvre encore pour quelque temps les inquiétudes philosophiques ou religieuses, les aspirations sociales ou politiques. La littérature elle-même s'est comme figée, en reprenant les vieux thèmes du roman de chevalerie, ou, dans la poésie, de l'« amour stylisé » des troubadours. En Italie seulement, au XIVe siècle, un Petrarque ou un Boccace recomposent d'une manière plus personnelle, plus moderne, les anciennes formes du moyen âge.

A lire les chroniqueurs ou les « mémorialistes » de l'époque (comme le *Bourgeois de Paris*), on constate pourtant que ce formalisme de la littérature, de la politique ou des rapports sociaux recouvre une réalité quotidienne toute différente, âpre et souvent dramatique. Laissons de côté les jacqueries et les famines, elles sont inhérentes au régime économique médiéval. C'est le nombre et la violence des conflits personnels qui nous frappe; on est saisi par le récit de tant de brutalités, de trahisons, de vengeances, de meurtres (ceux de Louis d'Orléans et de Jean sans Peur s'accompagnent d'un effroyable cortège de massacres). La violence imprègne même les manifestations de la piété, avec ces processions de flagellants, ces prédicateurs hystériques, ces pénitences théâtrales, ces obsèques pathétiques. Il est possible que l'art slutérien puisse être mis en parallèle avec cette ambiance passionnée, cette « âpre saveur de la vie », comme le dit Huizinga.

Mais c'est une sensibilité toute différente, toute contraire, que révèlent les œuvres d'art qui nous paraissent les plus typiques pour cette période: les enluminures françaises ou bohémiennes, les dessins de Pisanello ou les tableaux de Lorenzo Monaco, les vitraux de Normandie, de Bourges, ou d'Autriche. D'un mot qui sonne mal en français, on a désigné par « style mou » certaines des qualités essentielles de l'art proche de 1400; l'expression a ceci de juste, qu'elle permet de qualifier de « dur » le style novateur, celui du Maître de Flémalle,

Bible allemande de Wenzel. ►
Vers 1405.
Première page de la Genèse. Dans l'initiale, scènes de la création du monde. Vienne, Bibliothèque Nationale.



◄ *M. Broderlam :*
La Fuite en Egypte.
Partie droite du retable de Champmol. 1394-1399.
Musée de Dijon.

Ci-contre, à gauche

Maître du retable de Trebon :
La Résurrection. *Vers 1380. Bois. 132 × 92 cm. Musée de Prague.*

Au centre

Pol de Limbourg : Le Christ sortant du prétoire.
Miniature des Très Riches Heures du Duc de Berry. Avant 1416.
Chantilly, Musée Condé.

Maître Bertram :
La Visitation. *Vers 1375. Paris, Musée des Arts Décoratifs.*
▼

de van Eyck, de Conrad Witz, ou même des premiers maîtres du quattrocento florentin. Plus encore que de la mollesse, il faut peut-être parler de la flexibilité, de la qualité mélodieuse, ondoyante, élégante de ces formes d'un raffinement extrême, d'un « maniérisme » délicieux.

Si l'on accepte les définitions du maniérisme élaborées par les historiens de l'art du XVIe siècle ou de l'art roman (Weisbach), on n'hésitera pas à qualifier de « maniérisme » le style du XIVe siècle. Il est une spéculation raffinée, déformante par le souci d'élégance et de complication, d'un style plus « naturel » fortement organisé autour d'un principe majeur, l'art monumental gothique de la première moitié du XIIIe siècle. C'est vers 1250 ou 1260 que se fait la fissure dans l'évolution. La conception monumentale des architectes, des sculpteurs et des verriers des grandes cathédrales s'évanouit au profit des délicatesses du tracé, des complications de l'arabesque, de la maigreur des membres, de l'articulation des parties, de la préciosité

de l'effet. Si l'architecture a donné, au début de la période gothique, le cadre obligatoire à toute œuvre d'art, en imposant ses formes même à la miniature ou à l'orfèvrerie, peu à peu la sculpture se « détache » du monument, tend à affirmer ses propres possibilités expressives ou formelles, pendant que le vitrail cesse d'être une clôture multicolore, une paroi, et redevient un champ clair, qu'envahiront bientôt les virtuosités techniques et picturales. On dirait presque que, à la fin du règne de saint Louis, les formes graciles et menues de l'ivoirerie ou de la miniature sont prises pour modèles par les tailleurs de pierre (à la façade d'Auxerre, par exemple) et les vitriers (aux fenêtres basses de Saint-Urbain de Troyes, par exemple).

Ce style « parisien » eut un succès immédiat en Angleterre, où il subit d'ailleurs, dès le dernier quart du XIIIe siècle, une première mutation, grâce à l'exubérance ornementale insulaire. Il toucha vite l'Italie — Bologne par exemple — mais ne s'y fixa pas. Il parvint, vers 1300, à travers l'Allemagne, en Europe centrale, où il se mêla rapidement aux éléments italianisants et à la prolixité du *Sondergotik* germanique. Il s'étendit aussi vers le Sud, à l'Espagne, ayant conquis, non sans mal, le Midi

de la France. Presque partout, l'arrivée du gothique maniériste parisien a provoqué des réactions, qui en ont modifié le caractère.

Par contre, en France du Nord, cette manière menue et calligraphique s'est figée, en quelque sorte, pendant un siècle, à tel point que nous ne savons pas bien classer dans l'ordre chronologique les ivoires parisiens de cette époque, ni même certaines sculptures en pierre; Jean Pucelle, reprenant les formules de l'enluminure du XIIIe siècle, les relance à nouveau, à peine « modernisées ». Les apports étrangers marquent peu

▲
L'Annonciation.
Vitrail de Viktring. Vers 1390.

Page ci-contre à gauche
Marguerite de Provence
sous les traits de Jeanne de Bourbon.
Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

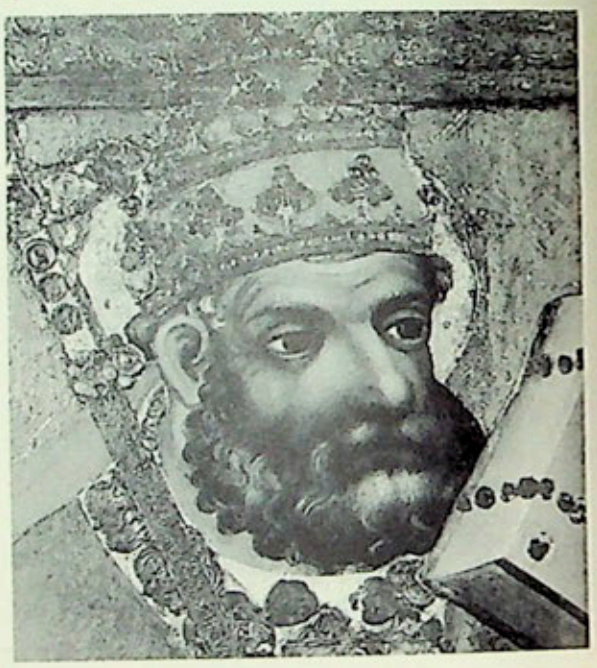
Page ci-contre, à droite
Sainte Catherine. *Bohême.*
Vers 1400. Tilleul. Haut.: 100 cm.
Château de Karlstein.

◄ La Vierge de Krumlov.
Bohême, vers 1400. Haut.: 110 cm.
Vienne, Kunsthistorisches Museum.

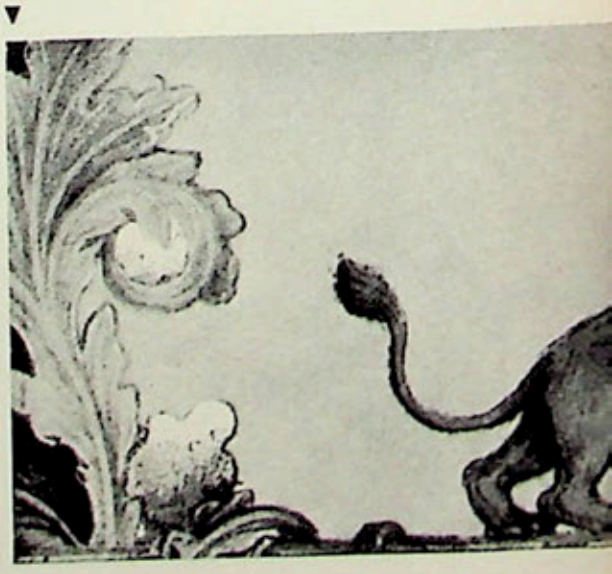
◄ *B. Martorell :*
Martyre de saint Georges.
Paris, Musée du Louvre.

Le Parement de Narbonne. ►
Partie droite Grisaille sur soie.
Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.

Maître Théodorich :
Portrait d'un pape. *Entre 1357 et 1367.*
Hêtre. 114,5×84 cm.
Château de Karlstein, chapelle de la Sainte-Croix.
▼



Samson et le lion.
Miniature du Liber Viaticus de l'évêque Jean de Streda. Bohême. Après 1360. Prague, Bibliothèque du Musée National.
▼



l'art parisien de 1300-1350. D'Angleterre vint le goût de la surcharge ornementale, de la fantaisie (ou même de l'humour) dans les « grotesques » des manuscrits. De l'Italie filtra la nouvelle conception de l'espace pictural, ou plutôt quelques recettes élémentaires pour suggérer la profondeur du champ visuel. Car ce n'est pas l'art de Giotto — son espace de plasticien, fait pour contenir les volumes solides des personnages — qui fut connu en France, mais celui des « giottesques », qui amenuisent et transforment en procédé les inventions de Giotto, et surtout celui des Siennois, les plus gothiques et les plus maniéristes des maîtres italiens. Tout cela ne transforme guère l'art français, et renforce plutôt les tendances précieuses: les indications élémentaires de la profondeur n'ont aucun sens « réaliste », car les figures qu'elles accompagnent sont sans

substance matérielle, délicates silhouettes tracées avec grâce et souci de la belle arabesque.

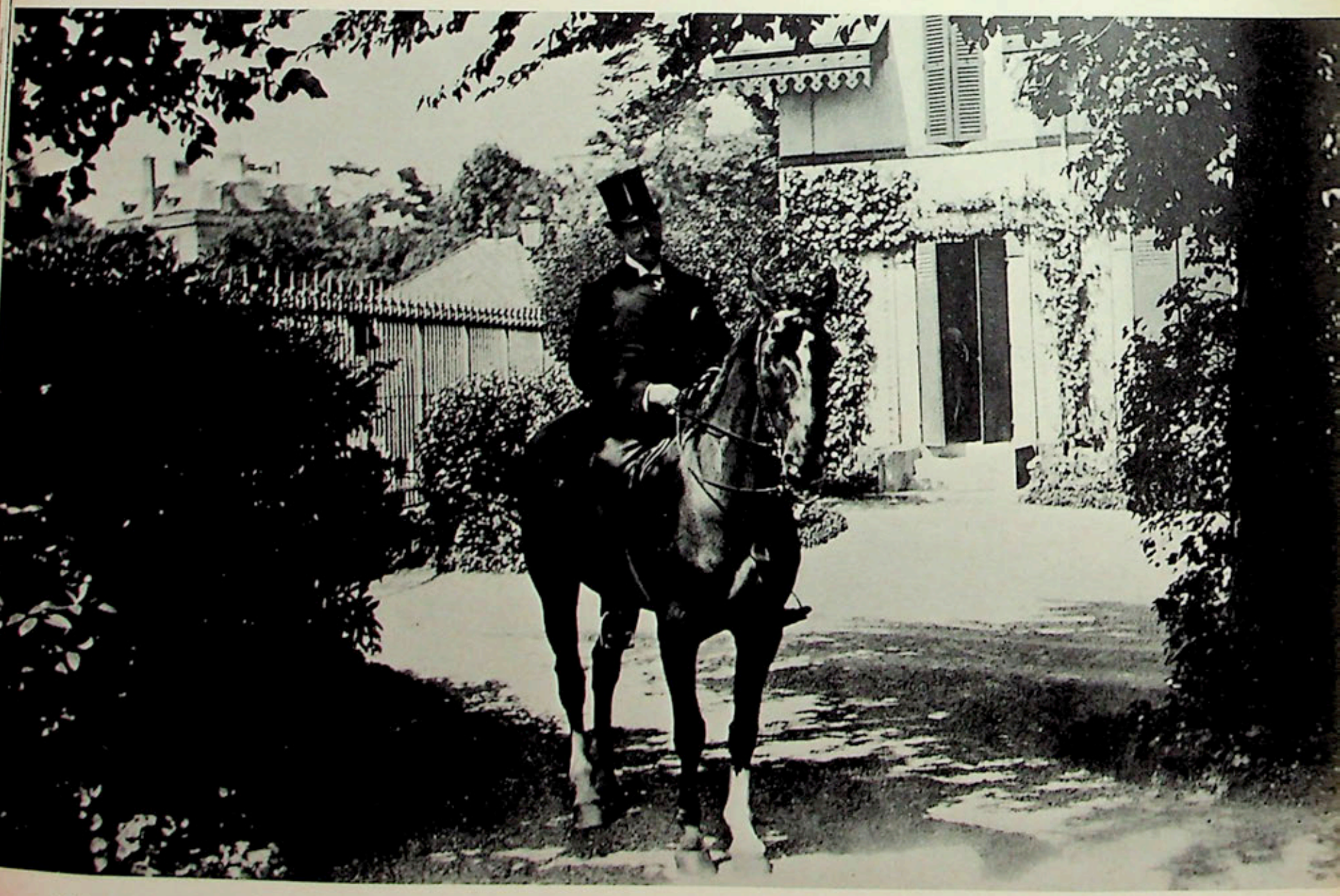
Les années qui avoisinent 1350 offrent beaucoup plus de variété. Laissons de côté l'Italie, qui évolue à part, combine, dans l'art des Lorenzetti par exemple, les recettes spatiales giottesques, la manière suave siennoise, et après les tragiques années de la Peste incline sensiblement vers l'irréalisme du gothique septentrional. En Allemagne, en sculpture surtout, mais aussi en peinture (les vitraux), une réaction manifeste se produit contre le maniérisme: dans les portails de Gmünd

ou d'Augsbourg, dans ce que l'on a appelé le « style des Parler », la tendance à détruire la masse sculptée, le volume, par l'arabesque linéaire du contour ou de la surface est abandonnée pour un art plus heurté, plus nourri de qualité monumentale, plus vulgaire aussi dans son effort à caractériser fortement les individus, non seulement par les traits de leurs visages, mais par le geste, le costume. Cette veine expressive et « réaliste » n'est pas, bien entendu, tout à fait nouvelle; les « tombiers », depuis le début du siècle, en Allemagne comme en France, ont recherché la ressemblance physique dans les traits du visage: le tombeau de Mangold de Neuenburg, à la cathédrale de Wurzbourg, date de 1303 et montre déjà cette volonté de « faire portrait ». Le goût de l'expression est propre à l'art germanique médiéval, et le XIVe siècle a connu dans ces pays les Vierges de Pitié grimaçantes, le cadavre décharné du Christ sur leurs genoux. L'art « parlérien » donne à ces courants expressifs et « réalistes » l'autorité d'un style lié au monument, et comme inspiré par la pensée des architectes (mais ces architectes sont, dans les monuments qu'ils bâtissent, décorateurs bien plus que constructeurs). Peter Parler, le plus illustre de la famille, va jouer un rôle essentiel sur les chantiers de la cathédrale de Prague, sous Charles IV: le tombeau du Premyslide Ottokar II, ou les bustes du triforium de la cathédrale de Prague doivent compter parmi les chefs-d'œuvre de ce siècle. Il est vrai qu'au contact du prodigieux centre impérial, l'art des Parler s'est affiné, « maniéré » d'une certaine façon, rapproché de l'idéal précieux de 1400.

(Suite en page 110.)

« Cher Marcel, écrivait à Proust J.E. Blanche dans une lettre qui sert de préface au second volume des *Propos de peintre*, je ne suis qu'un portraitiste qui raconte ce qu'il voit, et avec cette franchise que les parents de ses modèles retrouvent dans sa peinture, jusqu'à la lui laisser pour compte, trop souvent, comme cruelle. Mes articles, mes études ne sont à la façon de mes portraits peints que les paragraphes ou les pages d'une petite histoire de mon temps ». Chroniqueur, J.E. Blanche le fut par tempérament, par le milieu où il vécut, et presque, pourrait-on dire, par naissance. Il était en effet le petit-fils et le fils de deux des plus illustres aliénistes du XIXe siècle, les docteurs Esprit Sylvestre et Emile Blanche, et il vit le jour en 1861 dans la clinique que son grand-père avait installée à Passy dans l'ancien château de la Princesse de Lamballe, et où furent soignés, parmi d'autres célèbres « névropathes », comme on disait alors, Gérard de Nerval et Guy de Maupassant. Blanche, comme Manet, appartenait à cette bourgeoisie « éclairée » de notables, qui avait des rentes, accueillait volontiers les écrivains, recherchait les hommes politiques et considérait comme un devoir de société de porter aux beaux-arts un intérêt méditatif tempéré par une extrême prudence. De Renan à Thiers, pas une des gloires de l'époque qu'il n'ait aperçu, enfant, dans le salon de ses parents; la Comtesse d'Agout dirigea ses premières lectures, et il rapporte comme un de ses plus précieux souvenirs qu'il aperçut un jour par la porte entrebâillée du cabinet de son père, « proche de l'Erard à queue, Hector Berlioz », cependant qu'au piano Gounod, le plus intime ami de la famille, lisait la partition des Troyens. En 1876, à 15 ans, il assiste aux premières représentations de la Tétralogie à Bayreuth, et son père spirituel, Edmond Maitre, un des « conspirateurs »

JACQUES-ÉMILE BLANCHE, PEIN



Ce dilettante doué
fut un témoin attentif et lucide
de son temps

Texte de André Ferrier

RE ET MÉMORIALISTE

▲
Jacques-Emile Blanche
dans son atelier avec
Cocteau.

◄ J.-E. Blanche *par Forain.*
1884.

Page ci-contre
Jacques-Emile Blanche
à cheval.

brioche, dit-il, je veux vous en voir peindre une: la nature morte est la pierre de touche du peintre»; et la toile achevée: «Cet animal-là, il vous fait une brioche comme père et mère».

Tout cela, J.E. Blanche l'a raconté, et souvent fort bien, dans le roman autobiographique d'*Aymeris* et dans le volume de mémoires, *La Pêche aux souvenirs*, qu'il rédigea à la fin de sa vie. Enfant choyé et unique (enfant-tunique comme il croyait s'entendre nommer) de parents âgés et bienveillants, il n'eut pas grand mal à obtenir d'eux l'autorisation de se consacrer à la peinture. Ses classes, il les fit assez distraitement, chez Gervex et chez Humbert, l'un des décorateurs du Panthéon. Mais ses véritables maîtres furent les grands peintres de la fin du siècle dont il fréquenta l'atelier et dont il osait à peine se considérer comme l'élève, tant sa passion pour la peinture ne l'aveuglait pas sur l'étendue de ses dons: Manet déjà cité, Whistler, Degas, un peu moins Monet et Renoir, et Fantin-Latour. Malgré le charme des paysages normands, de certains

E. Degas: La Répétition. ►
Huile sur toile. 66×100 cm. Musée de Glasgow. Ami et admirateur des Impressionistes, J.-E. Blanche possédait plusieurs toiles de Monet, de Manet, de Fantin-Latour et de Degas, dont l'esquisse reproduite page ci-contre et La Répétition.

◄ *E. Degas:* Sickert, D. et L. Halévy, Blanche, Gervex et Boulanger-Cavé chez J.-E. Blanche à Dieppe. *Pastel. 115×71 cm. Providence, Rhode Island School of Design.*

◄ *J.-E. Blanche:* L'arrivée du hareng à Dieppe. *42,5×55,5 cm. Musée de Rouen.*

du wagnérisme et du symbolisme, l'introduit chez Manet et Fantin-Latour. Celui-ci, qui n'est pas d'un caractère facile, fait comprendre au jeune homme que, s'il tient à conserver son amitié, il ne devra pas trop souvent lui montrer les pochades qu'il exécute déjà, mais le «gentil Manet» contemple avec bienveillance ses premiers essais et le félicite un jour d'une petite étude qu'il lui a fait exécuter dans son atelier: «Apportez une

intérieurs et la valeur psychologique des fameux portraits, on peut ne pas aimer la peinture de Blanche; il faut reconnaître en tout cas qu'elle est parfaitement honnête et qu'il n'a jamais cherché à copier les procédés des maîtres qu'il aimait. L'impressionnisme a eu peu d'influence sur lui et c'est de la peinture anglaise du XIXe siècle que son art dérive entièrement. Car Blanche fut le plus anglomane des Parisiens, jusqu'à faire de

Dieppe qui est à mi-chemin entre Londres et Paris sa ville d'élection et à vivre plutôt à Londres où il avait loué un atelier, qu'en France pendant les dix années qui précédèrent la guerre de 1914. C'est à Dieppe, où sa mère lui avait fait construire en 1885 une villa avec un atelier au Bas-Fort-Blanc qu'il eut son premier salon et qu'il reçut aussi bien les Parisiens en vacances que les membres de cette colonie cosmopolite dont la plage normande était alors le port d'attache. Parmi les visiteurs: Degas, Renoir, Ary Renan, Helleu, Abel Hermant, Daniel Halévy, Henri de Régnier, Georges Moore qui devait dédier à Blanche les *Confessions d'un jeune Anglais* et, parmi ceux qui faisaient à Dieppe de plus longs séjours: Whistler, Charles Conder, Aubrey Beardsley et deux peintres aujourd'hui bien négligés en France et qui furent ses amis intimes, Walter Sickert et Fritz Thaulow. On peut voir aujourd'hui encore, au musée de Dieppe, une remarquable série d'aquarelles et de tableaux de Sickert et le grand portrait que Blanche exécuta en 1896 de la famille Thaulow, portrait qui lui valut son premier succès de peintre.

En 1895, après la mort de ses parents, Blanche épouse Rose John-Lemoine, fille d'un académicien chroniqueur aux *Débats*, et s'installe somptueusement à Auteuil. C'est de cette époque que datent sa renommée mondaine et ses succès parisiens, succès tempérés toutefois par la méfiance qu'inspirait l'homme qui passait pour fort méchante langue et qui s'aggravait de la réputation de dilettante qu'on faisait au peintre, trop riche et trop grand bourgeois pour qu'on consentît à voir en lui un véritable artiste. Du premier reproche, Blanche ne se souciait guère mais le second ne cessa de le faire souffrir comme le caractère un peu condescendant de l'estime que lui portèrent ses deux plus illustres amis, Proust et André Gide. Les lettres échangées entre Proust et Blanche qui servent de préface aux deux premiers volumes des *Propos de Peintre* supposent bien des susceptibilités et des aigreurs réciproques et pourtant Blanche fut un des premiers, sinon le premier, à signaler « Du côté de chez Swann » et il est peu d'études sur Proust qui vaillent celle qu'il publia dans la N.R.F. en 1923 après la mort de l'écrivain.

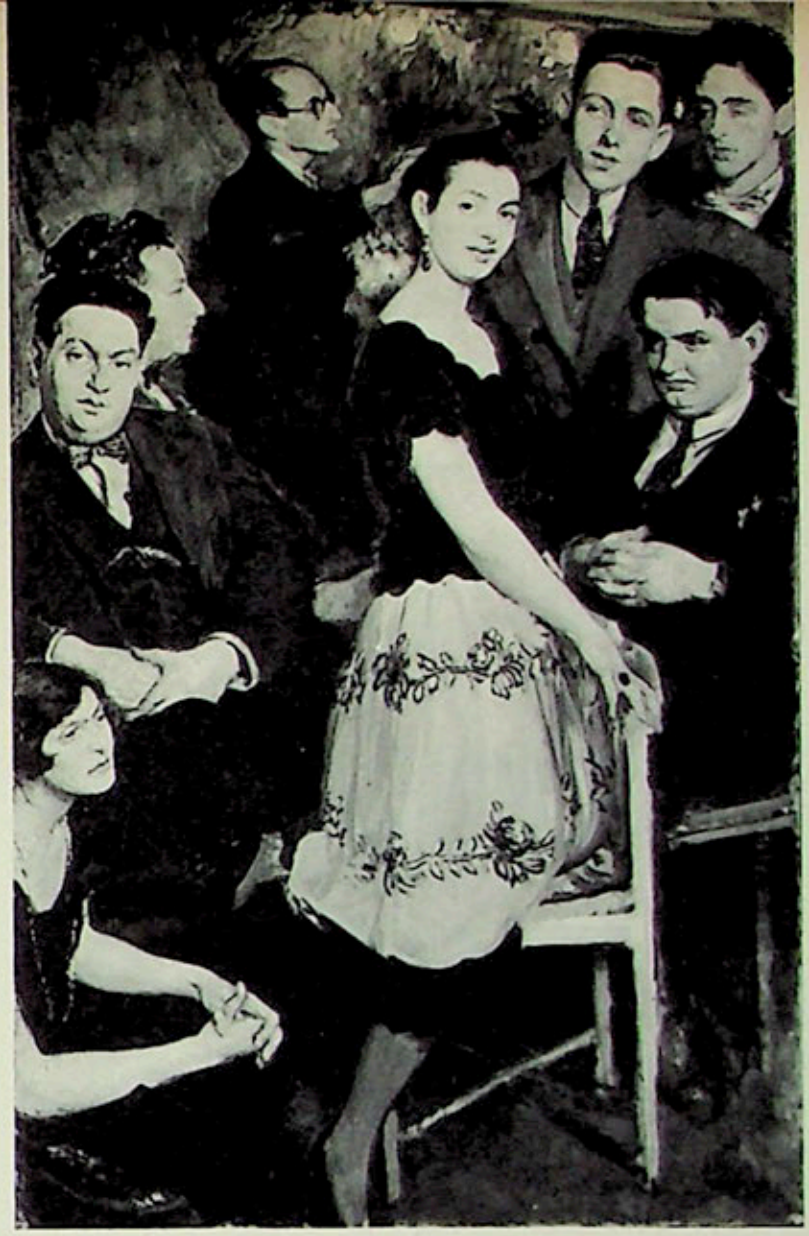
Quant aux rapports de Gide et de Blanche, on sait qu'ils se terminèrent fort mal et qu'après quarante années de fréquentation assidue, ils se jetèrent par écrit à la tête l'un de l'autre les pires et les plus impénétrables horreurs.

« La peinture, écrit Thadée Natanson, est pour Jacques Blanche un moyen de plus d'exercer son intelligence ». Un peu plus peut-être, car cet homme qui se disait totalement sceptique croyait passionnément à la peinture, au « métier » de peintre, et l'exerçait avec tous les scrupules et toutes les lenteurs d'un véritable artiste. Psychologue toutefois plutôt que peintre, c'est dans le portrait qu'il a exprimé le meilleur de ses dons,

J.-E. Blanche: ►
Portrait de Mallarmé.
1889. 60×72 cm.
Musée de Rouen.

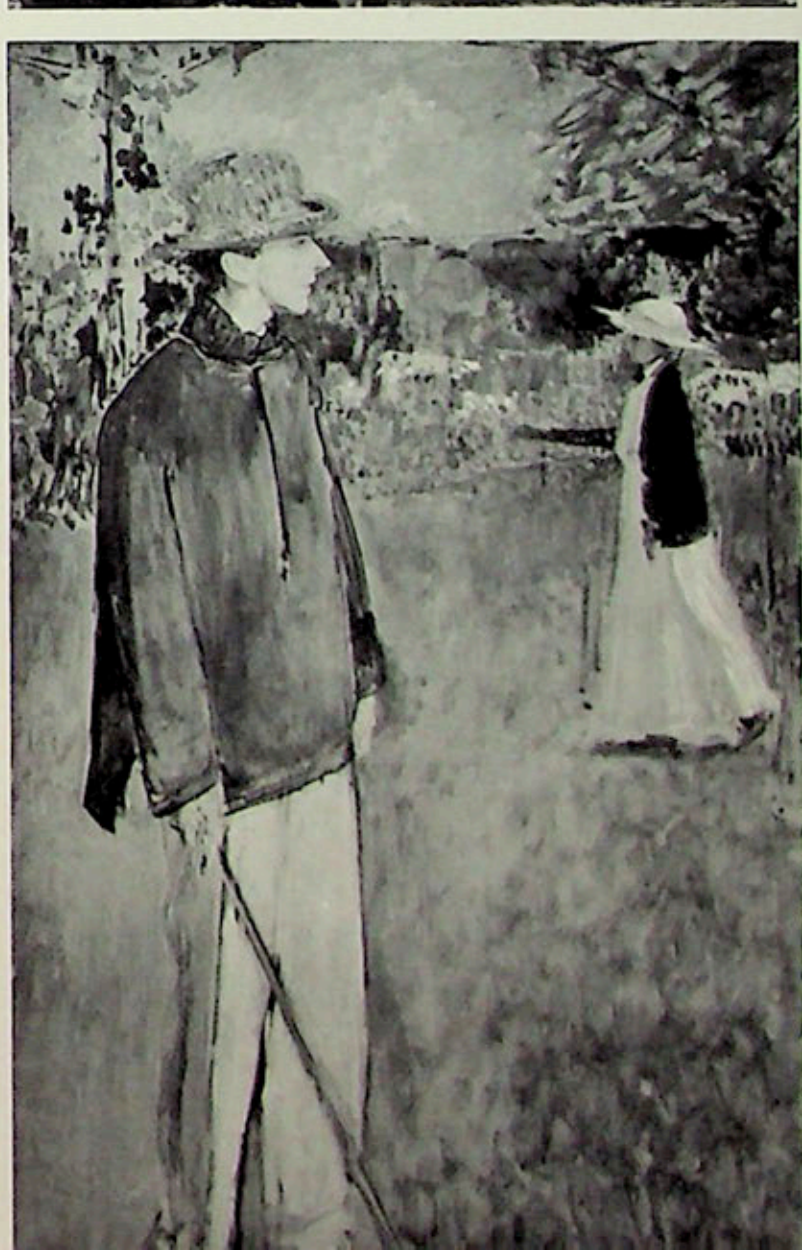
J.-E. Blanche:
André Gide avec Rouart, le poète arabe Athman ben Sala, Ghéon et Chavin, *au Café Maure de l'Exposition Universelle.*
156×220 cm.
Musée de Rouen.
▼

J.-E. Blanche : ►
Le Groupe des Six
(auquel manque L. Durey)
avec J. Wiener,
J. Cocteau et la pianiste
Marcelle Meyer-Bertin.
188×112 cm.
Musée de Rouen.



Au bas de la page

J.-E. Blanche :
J. Cocteau dans le jardin
d'Offranville.
200×110 cm. 1912.
Musée de Rouen.



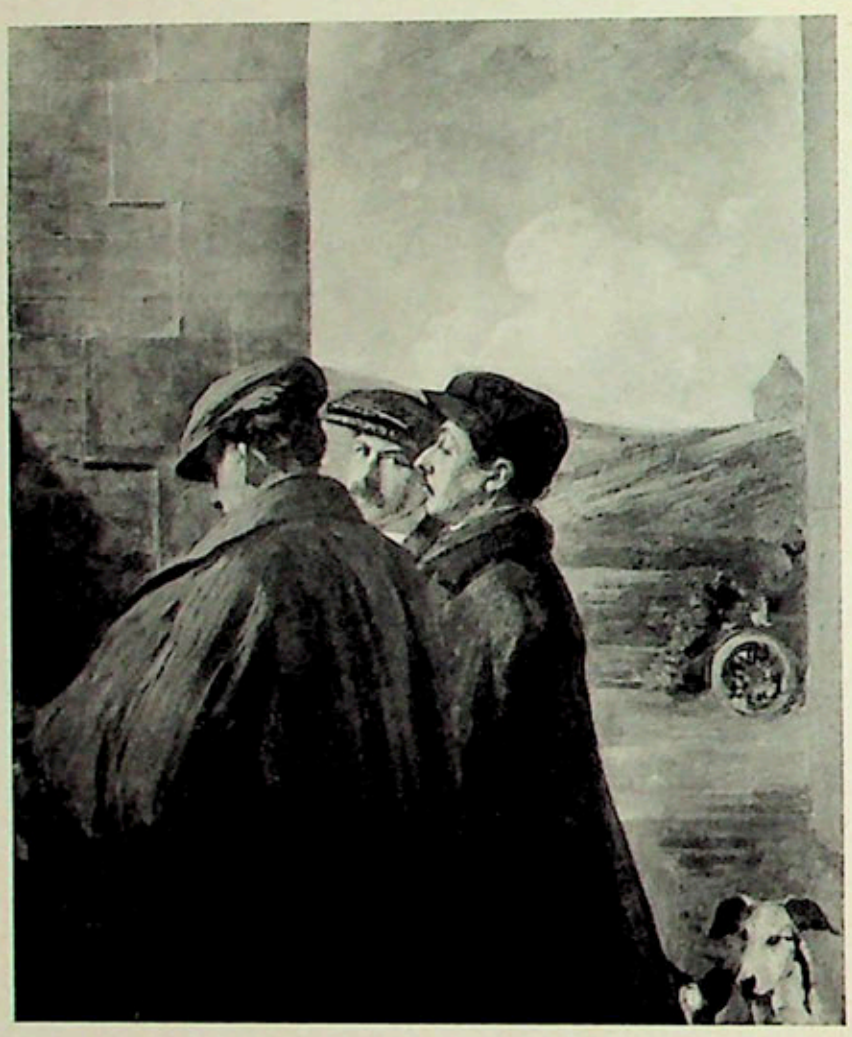
et c'est comme portraitiste qu'il survit, tant il est lié à ce qu'il y eut de plus considérable dans la société française du début du siècle. On n'en finirait pas d'énumérer ceux qui, d'abord habitués du salon d'Auteuil, devinrent ensuite ses modèles. Max Jacob voisine avec le Maréchal Foch, et Raymond Radiguet avec Henri Bergson et Francis Jammes. Les portraits de Barrès et de Proust ornent les couvertures des éditions scolaires et nul n'ignore ce tableau de 1912 où Gide nous apparaît entouré de ses attributs essentiels: le livre, la vieille chaise de jardin qu'un gros coussin rend plus confortable, le grand chapeau de taupé noir, la cape sous laquelle apparaît, parmi sans doute combien d'autres, le liseré vert d'un tricot. La qualité picturale de ces portraits n'est pas toujours irréprochable, mais quelle vérité dans les physionomies, quelle saveur et quelle malice ! Jamais Strawinsky ne parut plus slave, Jean Cocteau plus pressé de plaire, et de quel volumineux effort Claudel tente de pousser jusqu'au ciel son œil globuleux.

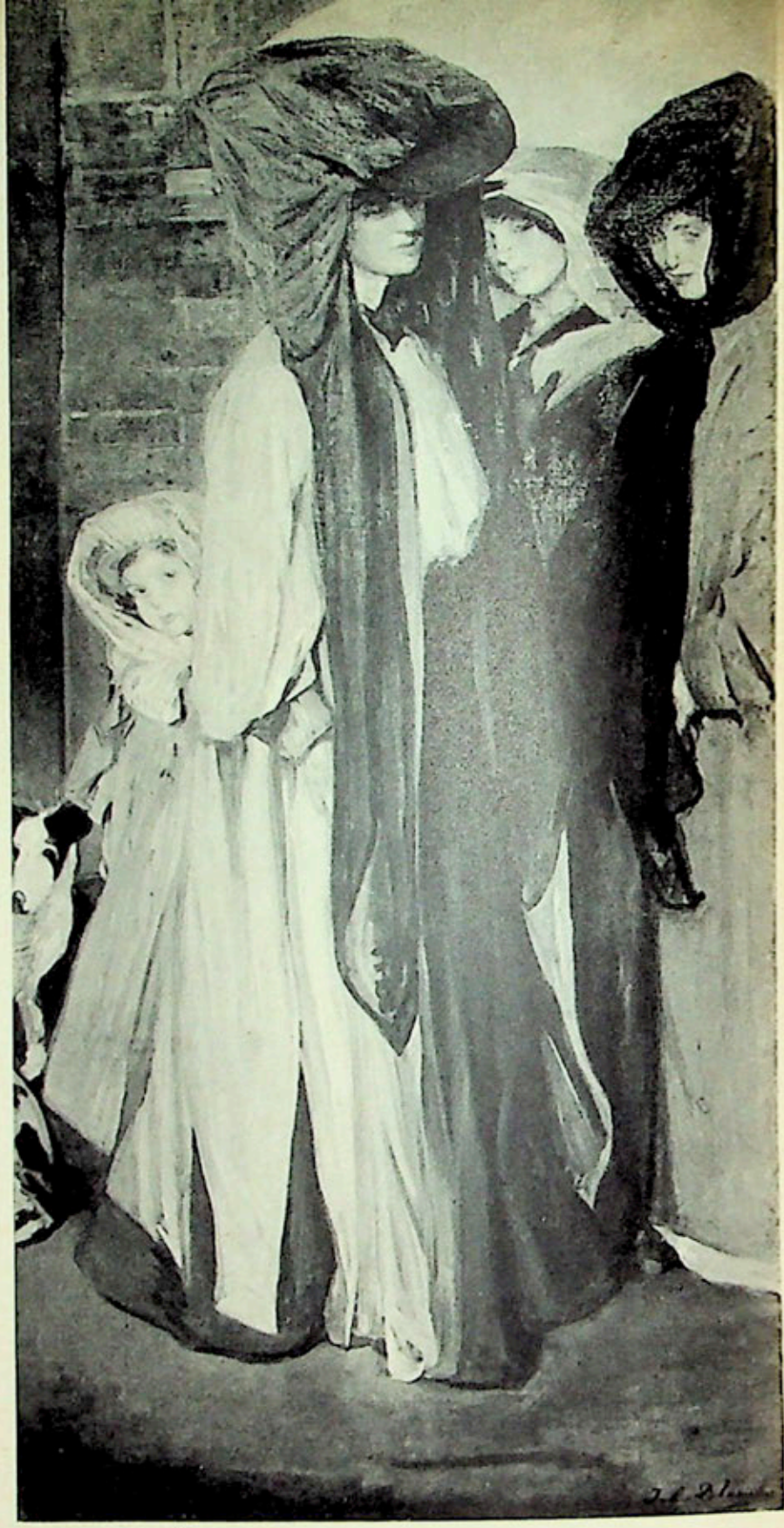
Mais c'est dans la critique d'art que J.E. Blanche triomphe. Il a été l'observateur le plus lucide, le plus intelligent, le plus raisonnable de la peinture de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. On peut même penser qu'il fut, en son temps, le critique par excellence. Il avait pour le devenir toutes les qualités requises et d'abord les plus rares, à savoir la connaissance directe de ce dont il parlait et la volonté de s'en tenir à ce qu'il voyait. Jacques E. Blanche avait vu toute la peinture de son époque; la philosophie le laissait aussi indifférent que les théories artistiques et il avait en salutaire horreur une certaine littérature qui est le fléau de la critique « poétique ». S'il écrivait bien, avec autant de vivacité que de correction et de naturelle aisance, c'était dans l'intention de mettre tout ce qu'il pouvait avoir de style au service du lecteur et de l'artiste qu'il évoquait. L'œuvre seule l'intéresse: le tableau qu'il vient de voir, la palette du peintre, les couleurs, les instruments employés, les « glacis », les modèles et par-dessus tout l'atelier. Voilà le milieu naturel du peintre et c'est là qu'il faut l'observer si on veut le comprendre vraiment. Les meilleurs articles que Blanche a écrits sont en fait des descriptions d'atelier: Fantin rue des Beaux-Arts, Manet rue de Saint-Pétersbourg, et cette visite à Whistler dans l'atelier de Tite Street, en compagnie de Boldini et d'Helleu, où l'artiste apparaît de façon si vraie et parfois si cruelle derrière la façade du whistlérisme et de la comédie que Whistler jouait à son public.

Même à l'égard des peintres qu'il préfère, Blanche est souvent fort modéré dans l'éloge et rien n'est plus salutaire à une époque où le dithyrambe semble être devenu pour le critique une nécessité et pour le peintre un droit imprescriptible. Blanche s'est fort souvent moqué de cette critique du « lyrisme, du formidable, de l'Hyperbole » qui datait, selon lui, de Mirbeau et de ses « séides ». Certes, l'enthousiasme n'est pas inutile mais, depuis Diderot et Greuze, qu'il a rendu parfois à la peinture de mauvais services !

J.-E. Blanche: ►
La Panne *(les femmes). 210×102 cm. Musée de Lyon. Parmi les personnages figurerait la Comtesse de Noailles.*

J.-E. Blanche:
La Panne *(les hommes). 193×153 cm. Musée de Lyon. Le personnage de profil à droite est peut-être M. Barrès.* ▼





L'attitude du public et de la critique à l'égard de la peinture intéressaient Blanche presqu'autant que la peinture elle-même. Analyste aussi passionné que Proust des espèces sociales et de leurs métamorphoses, il rêvait d'écrire « un précis des variations du goût à travers les âges » et il était persuadé que « c'est par la critique, comme par les œuvres, qu'on apprend à juger une époque ». D'où les citations qu'il multiplie dans ses articles et qui sont en général d'une remarquable saveur. Ainsi Wilhelm Uhde, collectionneur et critique pourtant des plus avisés, écrit à propos de Braque: « Celui-ci, prodigieusement doué pour découvrir les éléments d'un style, réalisa le nouveau sentiment non pas comme Picasso d'une façon vitale, mais bien architectonique, conformément au baroque franco-italien plus froid et si différent du baroque extatique allemand ». Il y a quelque sens, dans tout cela, et même lorsque Uhde voit dans la « verticalité » des tableaux cubistes de Picasso « la totalité de l'art gothique et germanique », mais il faut avouer avec Blanche que « ces textes sont troublants pour un esprit latin ». Préférera-t-on la manière plus modeste et moins généreuse de Blanche lorsqu'il évoque Braque: « Ni ses paysages de l'époque fauve, ni sa géométrie austère n'annonçaient le parti qu'il tirerait plus tard de ses motifs préférés: le compotier Dufayel, la guitare, la dame-jeanne, la pipe, le journal. Ces classiques accessoires devenus augustes par le culte que leur voua Cézanne, se métamorphosèrent en objets de vitrine, dont il assortit les teintes rapprochées et ultra-raffinées... Le fauvisme par lui rejoint le whistlérisme. D'où la faveur que ses ouvrages discrets de ton, décoratifs et meublants obtiennent de certaines gens du monde qui reculeraient devant des natures mortes cérébrales de Picasso. » C'est injuste, méchant, mais peut-être plus proche de la vérité que le « nouveau sentiment » et le « baroque architectonique ».

L'abus de la littérature paraissait à Blanche le mal dont souffrait non seulement la critique mais toute la peinture moderne. Il rappelle avec tristesse qu'un jour Augustus John, dont il appréciait tant le talent et le goût, lui déclara devant un dessin de Van Gogh à propos duquel il sollicitait un avis qu'il espérait défavorable: « No drawing, but feeling ». Pour

cet homme amoureux de la belle peinture, c'était là l'expression même de la maladie moderne: recherche du pathos, de la violence expressive, subordination des valeurs proprement plastiques aux valeurs sentimentales. Jusqu'en 1900 la peinture était un métier difficile et réservé à quelques-uns parce qu'il supposait la connaissance des règles de l'art, du modelé, du clair-obscur et de toutes ces savantes préparations qui permettaient au peintre de prévoir jusqu'aux modifications chimiques que le temps provoquerait dans l'équilibre coloré d'un tableau. « Tout mon respect, dit Blanche, est à ceux qui ont maîtrisé leur métier » et « pour le professionnel, la constatation de la difficulté vaincue par l'ouvrier est à la base de toute admiration pour une œuvre créée par l'homme ».

Cézanne est à cet égard pour lui le dernier des maîtres parce que son art est justement tout de difficulté vaincue. Ce que son ignorance du dessin lui refuse, il l'obtient à force de patiente recherche dans le seul domaine où il puisse compenser ses défaillances: en utilisant la couleur comme élément constructeur.

(Suite en page 108.)

J.-E. Blanche:
Igor Stravinsky. Etude.
1913. 60×60 cm.
Musée de Rouen.

MINOTA

1 *Couverture de Pablo Picasso pour le numéro 1 de* Minotaure

2 *Couverture de R. Magritte pour le numéro 10 de* Minotaure

3 *Couverture de Max Ernst pour le numéro 11 de* Minotaure

4 *Couverture de Salvador Dalí pour le numéro 8 de* Minotaure

5 *Couverture de Joan Miró pour le numéro 7 de* Minotaure

6 *Couverture de A. Masson pour le numéro 12-13 de* Minotaure

7 *Couverture de Marcel Duchamp pour le numéro 6 de* Minotaure

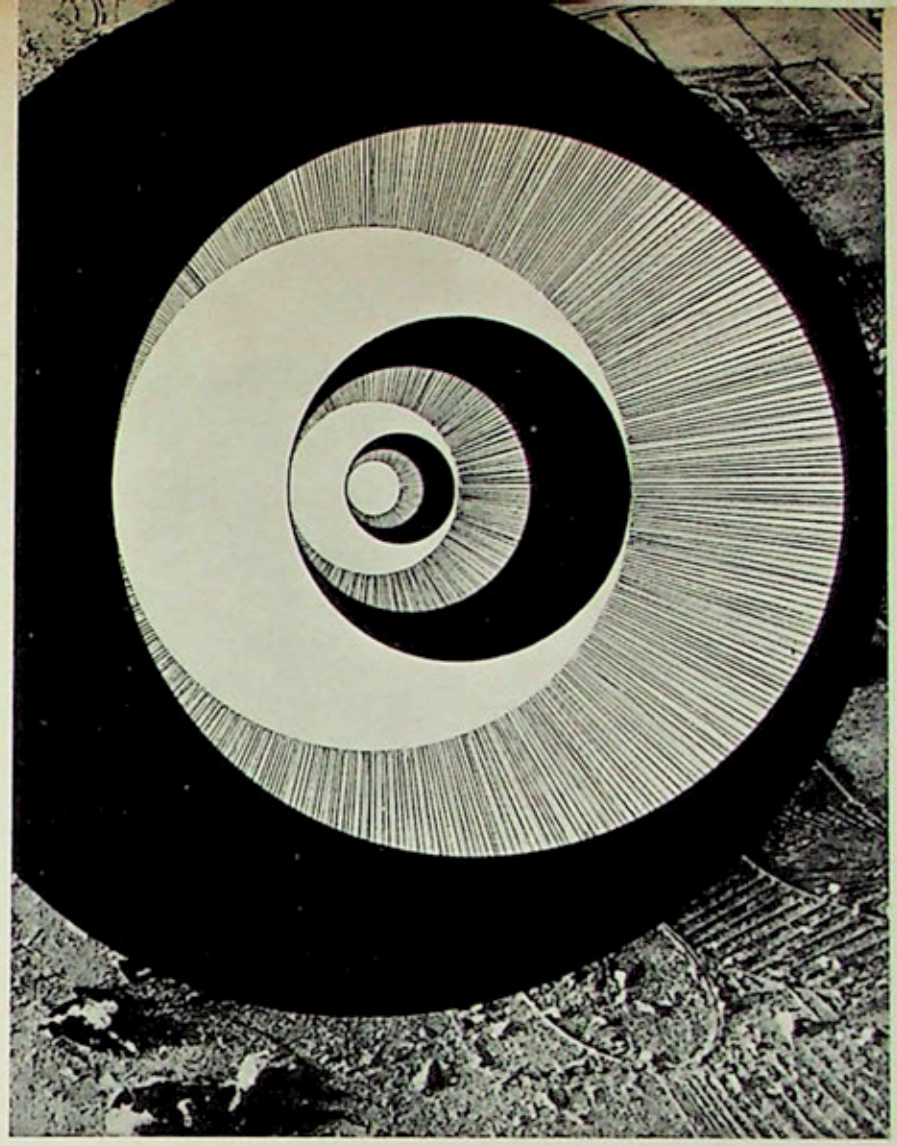
U R E

Une exposition organisée par

L'ŒIL

rend hommage à cette revue d'art qui,
en trente ans, n'a pas vieilli

par Jean-François Revel

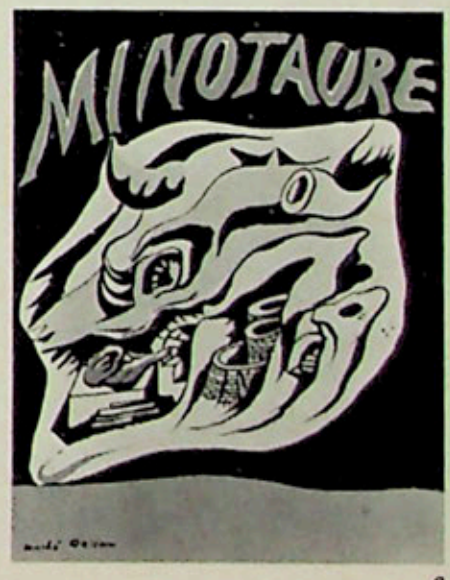


7

3

4

5



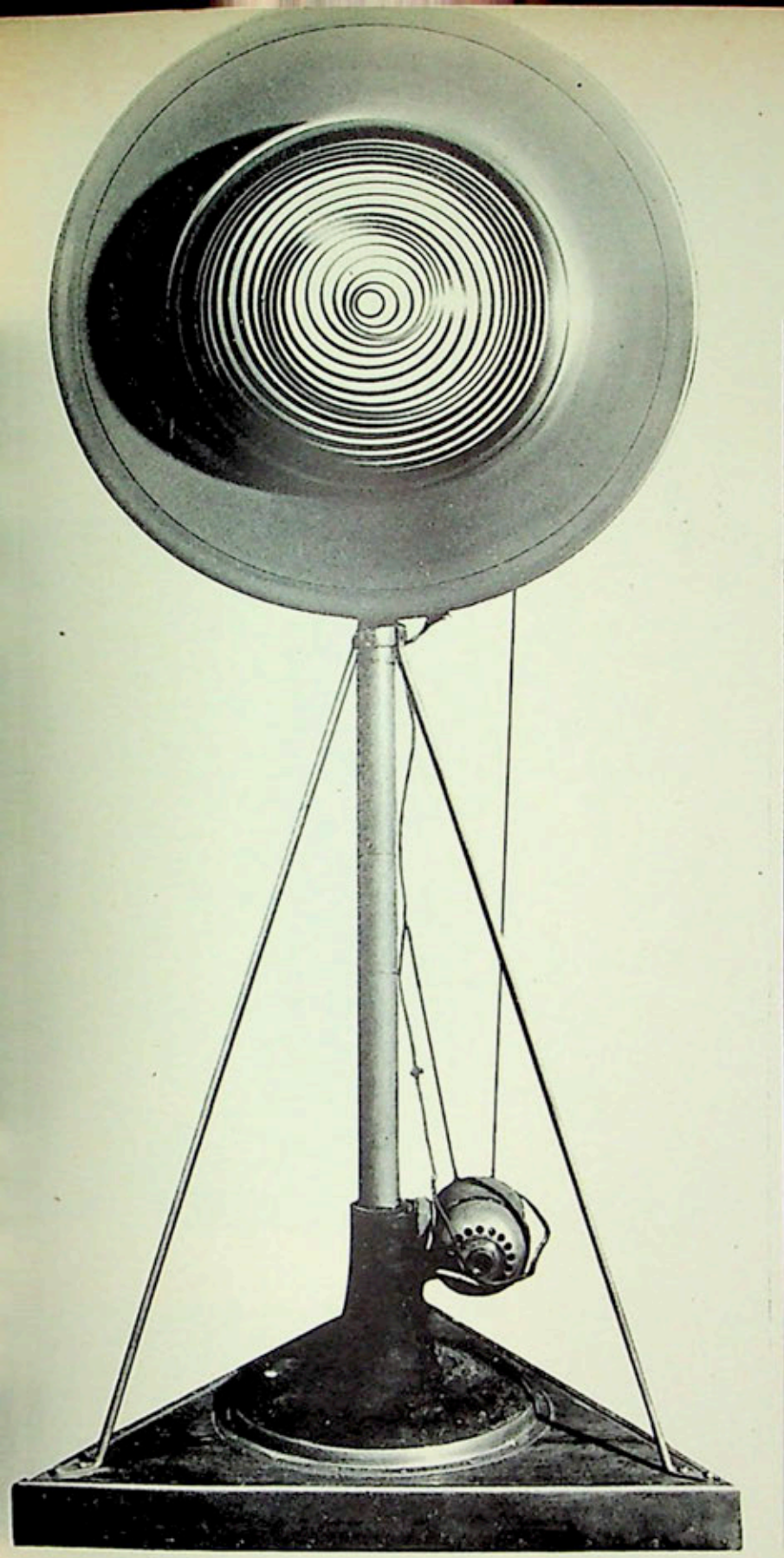
6

Le surréalisme a constamment entretenu avec la peinture des rapports que nulle autre école littéraire n'a su trouver avec elle à un tel degré de vérité. Je sais bien que les mots « école », « littérature », et même « peinture », sont en l'espèce inappropriés, puisque Breton oppose la poésie involontaire à la poésie « écrite », et puisque l'extra-pictural a été fréquemment et systématiquement beaucoup plus exploré par les surréalistes que la peinture proprement dite, au sens artisanal de ce terme. Et ce terme, d'ailleurs, que peut-il signifier pour les surréalistes? Chaque fois qu'entre autres activités, ils ont mis des dessins coloriés sur une toile, comme tout le monde, on leur a reproché de faire une peinture littéraire: il faut répondre en ce cas que c'est leur littérature elle-même qui n'est pas littéraire; ou alors qu'il conviendrait aussi bien de reprocher à la littérature surréaliste d'être trop picturale, car souvent la peinture aussi a dicté au surréalisme sa poésie, et ses peintres, pour la plupart, eux aussi, ont écrit — souvent de façon admirable. Outre leurs écrits proprement dits, songeons ne fût-ce qu'aux titres de leurs tableaux. Il s'agit, en l'occurrence, de beaucoup plus que de cette sensibilité, par exception non feinte, dont les symbolistes ont fait preuve à l'égard des peintres de leur génération. Il s'agit de beaucoup plus même que d'un parallélisme. Car il y a eu de tout temps des hommes de lettres qui ont écrit sur les peintres, et il y en a eu parfois qui les ont compris, aimés, voire inspirés, ou qui s'en sont inspirés. Mais jamais poètes et peintres n'avaient créé la même chose diversement et ensemble. Le surréalisme, lui, a fait *sa* peinture: peinture et littérature surréaliste se sont suscitées ensemble à partir d'une source commune qu'elles se révélaient continuellement l'une à l'autre. Par rapport à une certaine conception du poème, elles ont été des *moyens* concourants, et cela, elles ne l'ont jamais nié, elles l'ont au contraire revendiqué. Pourtant, avec une méconnaissance persistante du droit qu'a toute recherche de définir elle-même ses principes, on n'a pas cessé de les sommer de souscrire à des « valeurs purement plastiques », quoique leur dédain sur ce point n'ait jamais prêté à équivoque. Breton,

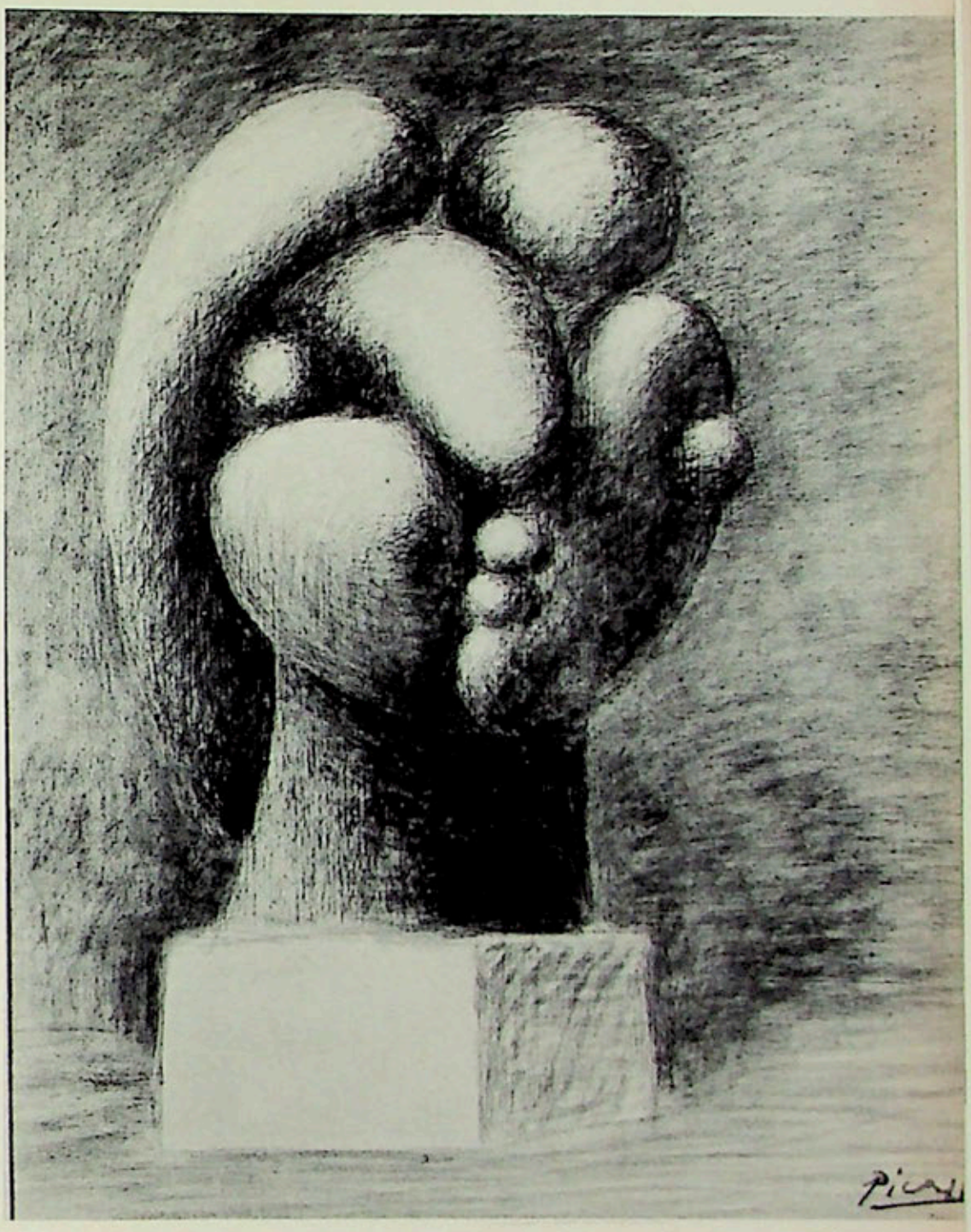
Pablo Picasso: Minotaure et femme endormie. *1933. Pastel, gouache, encre de chine et crayons de couleur sur papier. 34×51,5 cm. Collection Pierre Granville, Paris.*

lorsqu'il brocarde, récemment encore, pour lui opposer Moreau, le vieux Renoir « s'exaltant devant un dernier plat de fruits », reste fidèle à une affirmation essentielle que nul, peut-être, n'a formulée de façon aussi nette que Max Morise en 1925, dans *La Révolution Surréaliste*: « Etant donné un peintre qui sait, consciemment ou non, ce qu'il a à exprimer, soyez persuadé qu'il emploiera les procédés les mieux adaptés à cet effet, sans qu'il lui soit nécessaire de s'interroger gravement sur cette question... On s'aperçoit qu'un tableau est bien peint à ce qu'il est beau, et la réciproque est fausse ».

Le numéro un de *Minotaure* indique d'emblée la pluralité du surréalisme, le tenace protéisme avec lequel il multiplie ses incarnations dans les objets les plus divers, ou encore fait surgir de l'ombre ces objets — caillou trouvé sur une plage ou œuvre d'un graveur oublié — pour les utiliser comme agents de renseignements. On y lit en sous-titre: « Arts Plastiques, Poésie - Musique - Architecture - Ethnographie et Mythologie - Spectacles - Etudes et observations psychanalytiques. » Si *Minotaure* ne fut pas, rappelons-le, une revue exclusivement surréaliste, c'est-à-dire fut une revue où les surréalistes pouvaient inclure tout ce qu'ils voulaient sans pouvoir en exclure tout ce qu'ils repoussaient, ils parvinrent néanmoins à comprimer notablement ce qui ne les intéressait pas. Cette compression, du reste, résulte bien moins de leur volonté d'exclure que de leur capacité d'inclure. La richesse de leur apport submerge sans cesse de son flot les aspects, disons plus classiques, plus « revue d'art » et d'ailleurs souvent intéressants de *Minotaure*. Publié de 1933 à mai 1939, *Minotaure*, qui comporte onze livraisons dont deux numéros doubles (le 3-4 et le 12-13) couvre à peu près exactement ce que l'on pourrait nommer la seconde période de l'art surréaliste. En 1933, le surréalisme a déjà longuement



Marcel Duchamp: Machine optique. *1924-1925. H. 145 cm. Collection particulière, Paris.*

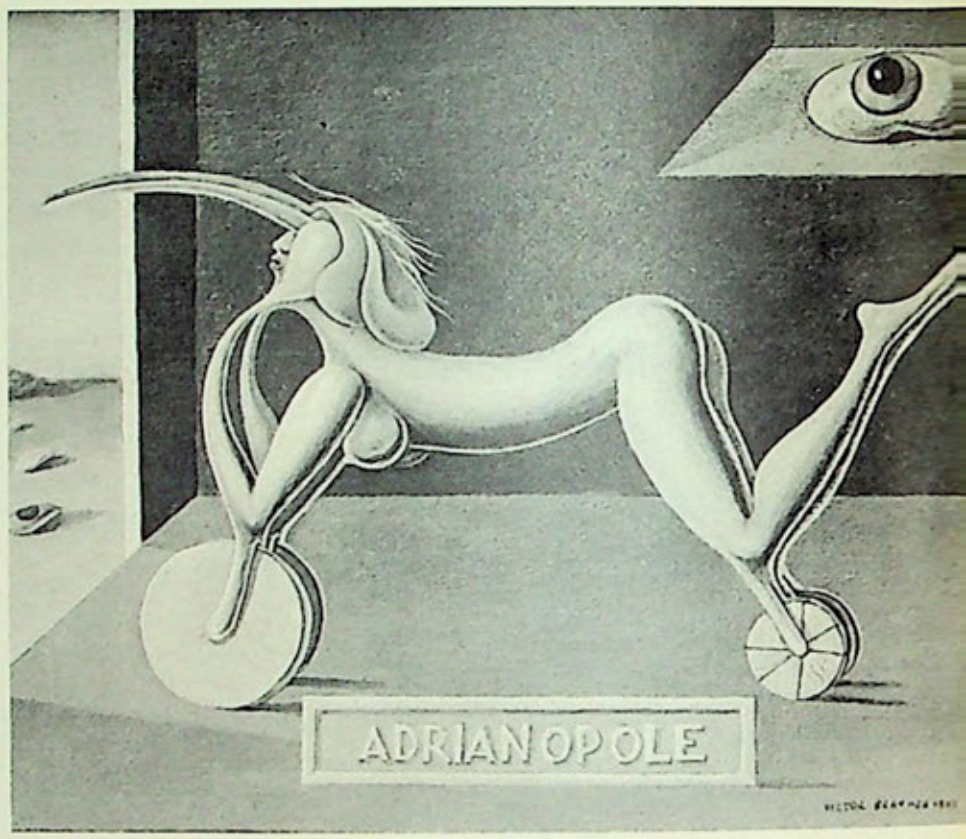


Pablo Picasso: Etude pour une sculpture. *1930. Huile sur toile. 92×73 cm. Collection E. Beyeler, Bâle.*

et incessamment proposé à la vue une quantité (j'insiste) et une qualité (j'insiste encore) telles d'œuvres *réussies* (j'insiste encore davantage) qu'il parut naturel à certains critiques de le tenir pour mort. Il est peut-être inévitable, lorsqu'un écrivain, un artiste, un groupe d'artistes ou un lieu quelconque de création sont d'une abondance soutenue qu'on les proclame à tout instant décédés. Je ne sais pas encore pourquoi, mais c'est ainsi, on peut souvent le constater. Les intellectuels, peut-être plus encore que le public, chérissent les écoles dont les programmes sont copieux et les réussites minces, ce qui permet de disserter sur les « inépuisables perspectives » de ces écoles. Mais le surréalisme, prodigue, certes, en manifestes, mais plus encore en œuvres, ne laisse à aucun critique la satisfaction d'« avoir prévu » ni même le temps de « prendre position », invitant ainsi les témoins pusillanimes et débordés à courir s'abriter sous le complexe des raisins trop verts ou, plus perfidement encore, à déclarer qu'il ne s'agit que de redites. En 1933, le mort se composait succinctement, pour les arts visuels, de Miró, Tanguy, Arp, Duchamp, Dali, Magritte, Ernst, Man Ray, Masson. Pauvreté d'autant plus grande qu'elle est diversité autant qu'abondance: aux Reliefs d'Arp, à la *Mariée* de Duchamp, au graphisme lyrique et coloré de Miró répondent ou s'opposent le lourd réalisme hallucinatoire de Dali ou de Magritte, les ailleurs poignants, diaphanes et impalpables de Tanguy, ou encore les frottages et les collages de Max Ernst... Liste à laquelle il convient d'ajouter Picasso, précisément en pleine explosion surréalisante au moment où commence *Minotaure.*

Que nous propose donc le monstre, moitié-homme moitié-taureau, symbole, dit-on, des forces de l'inconscient, et qui fut choisi ès qualité pour donner à la nouvelle revue son titre et ses couvertures, réalisées par Picasso, Derain, Dali, Magritte, Matisse,

Masson, Miró, etc? Avant de me livrer à un inventaire approximatif de ces onze livraisons, je tiens à déclarer qu'aucune énumération ne doit faire perdre de vue l'humour enveloppant qui domine, ou du moins frappe d'abord, lorsqu'on feuillette d'un bout à l'autre *Minotaure*. La collection de cartes postales d'Eluard, les photos-reliefs d'Ubac et ses « fossiles » de la Bourse, de l'Opéra, de la Tour Eiffel; la locomotive recouverte de végétations de Péret, les rotoreliefs de Duchamp, dont il se fit lui-même le camelot; l'interprétation paranoïaque-critique, par Dali, de l'image obsédante de l'*Angélus* de Millet, ou, par le même, l'énoncé de la « Première Loi morphologique sur les poils dans les structures molles » (« Horreur des cheveux trempés dans la mayonnaise; en principe déjà, le fait de remplir le lavabo ou une baignoire entièrement de mayonnaise est très mauvais »), l'image, dont la provenance et le sujet restent inexpliqués, qui montre une famille de « phénomènes » en fastueux habits de cour et pourvus d'un système capillaire et pileux tout à fait inédit quant à la forme et à l'ampleur, et tant d'autres déconcerteurs nous font vérifier en *Minotaure*, et à la suite de Baudelaire, que « l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté ». (Irrégularité qui ne manqua pas de s'étendre aux dates de sortie de la revue; je ne mentionnerais pas ce fait négligeable, s'il n'avait donné lieu dans le numéro douze à une délicieuse explication liminaire des retards de publi-



cation par l'astrologie, et surtout par le devoir de maintenir intacte... la toute-puissance du désir. Humour « de réception » pour les lecteurs, sans doute. N'oublions pas que c'est au cours de ces mêmes années que Breton élabore son *Anthologie de l'Humour Noir*.
Si hasardeux qu'il soit d'établir des classifications dans le contenu d'une publication qui fut la vie même, je pense qu'on peut y distinguer trois composantes apparentes: l'émergence de noms nouveaux dans la peinture et la sculpture; l'emploi de techniques inédites d'expression, avec ouverture des nouveaux domaines correspondants de l'imagination; une non-ordinaire curiosité d'esprit poétique qui pousse les surréalistes à s'intéresser à une foule d'œuvres créées par d'autres qu'eux, à découvrir des inventeurs méconnus, des aspects négligés du réel.
L'époque de *Minotaure* fut celle de la multiplication internationale du surréalisme qui, loin de se vulgariser et de se débiliter, se condensa, au contraire, en plusieurs œuvres nouvelles. Des artistes aussi neufs, aussi différents entre eux, pourvus de lieux de naissance aussi équitablement répartis sur le globe que Giacometti, Hans Bellmer, Brauner, Dominguez, Matta, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Delvaux, Toyen, Balthus, Calder, Ubac, tels sont, pour n'en citer que quelques-uns, les nouveaux venus que l'on voit surgir au long des pages de ces six années. Pour certains d'entre eux, nommément Dominguez et Brauner, cette période est peut-être la meilleure de leur œuvre. Quant à la si belle première période de Giacometti, elle obéit de façon strictement surréaliste aux lois de l'exécution du modèle intérieur préalablement présent à l'imagination. Bellmer pourrait bien être le plus obsédant de ces « jeunes surréalistes », et l'après-guerre devait révéler toute l'importance de Matta pour la peinture d'aujourd'hui.
Chiliens ou Allemands, Espagnols, Anglais ou Roumains, Belges, Américains ou Tchèques, le surréalisme est pour eux, qu'ils s'y agrègent tout à fait ou non, un centre d'attraction dont il serait vain de méconnaître le rare bonheur sélectif en matière de talents.
Quand on songe que depuis 1944, les écrivains et les philosophes se sont laissés conduire par la mode à s'« intéresser » plus que jamais à la peinture, que tous ont tenu à parler d'art, ont fulminé des esthétiques, défini, organisé la création artistique avec une sollicitude bruyante, et que pas une seule de ces écoles littéraires, philosophiques ou critiques ne peut revendiquer légitimement la paternité d'un seul peintre, d'un seul sculpteur (sauf quelques-uns des plus mauvais, bien entendu), qui doive quoi que ce soit à ses idées, il faut admettre que la réussite surréaliste est loin d'avoir été toute mesurée, du moins s'il reste établi qu'en art on juge une pensée créatrice à ses fruits.
Pour les moyens mis en action, l'époque de *Minotaure* fut principalement vouée à l'exploration de tout le domaine plastique « extra-pictural ». Dès le premier numéro, en très grande partie consacré à Picasso, Breton souligne qu'il présente de ce dernier « la production récente extra-picturale », dont d'ailleurs Picasso donne une démonstration sur la couverture même du numéro. Picasso, à ce moment-là, utilise la présence brute de divers objets, naturels ou non, qu'il fait participer à divers assemblages: « Ces objets en eux-mêmes, écrit Breton, ne seront jamais trop humbles, jamais trop futiles, — toque de vizir de pacotille, petits « Mickey » ou ouistitis des fêtes foraines, joujoux de clinquant, pour attenter à la dignité de ce personnage de fonte » qui sert de porte-manteau à ces accessoires. Rien là, bien au contraire, qui soit en rupture avec « l'insolence des magnifiques papiers collés

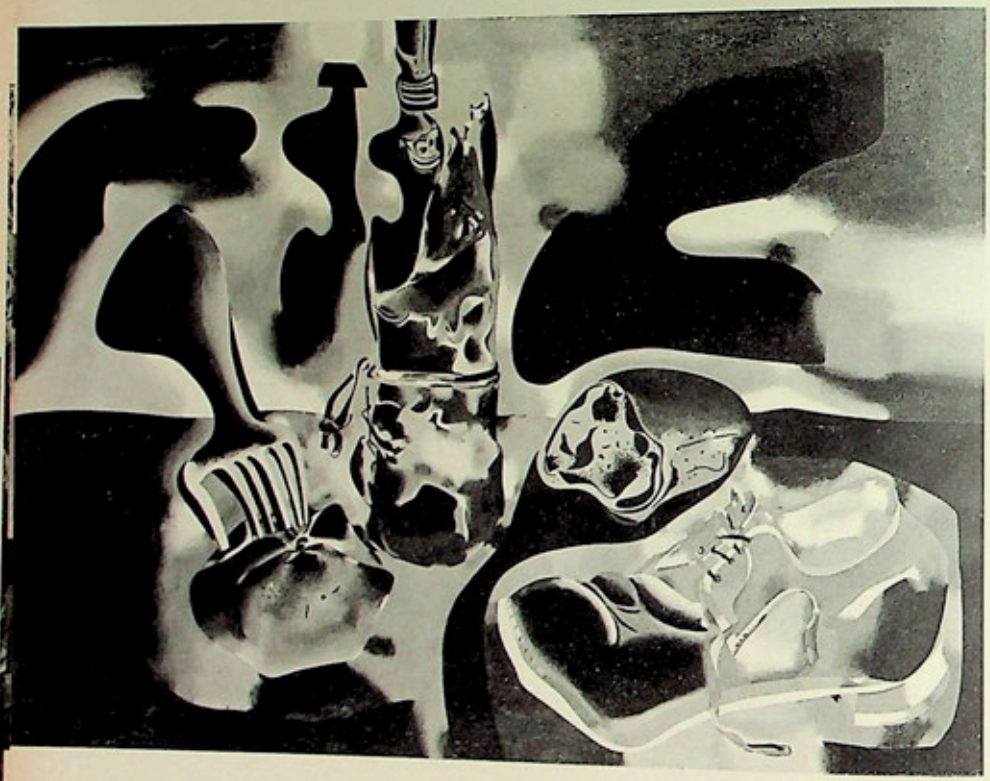
ictor Brauner : Adrianopole. *1937.*
'uile sur toile. 13×17,5 cm. Collection
arliculière, Paris.

age ci-contre, à gauche

Matta : Morphologie psychologique.
938. Huile sur toile.
2×91 cm. Collection Max Ernst, Paris.

ndré Masson : Le Labyrinthe. *1938.* ►
Huile sur toile. 120×61 cm.
Coll. Galerie Louise Leiris, Paris.

▲
Erotique voilée : photographie de Man Ray reproduite dans le n° 5 de Minotaure.



▲ *Joan Miró:* Nature morte au vieux soulier. *1937.*
81×117 cm. Collection James Thrall Soby, New Canaan, Conn., U.S.A.

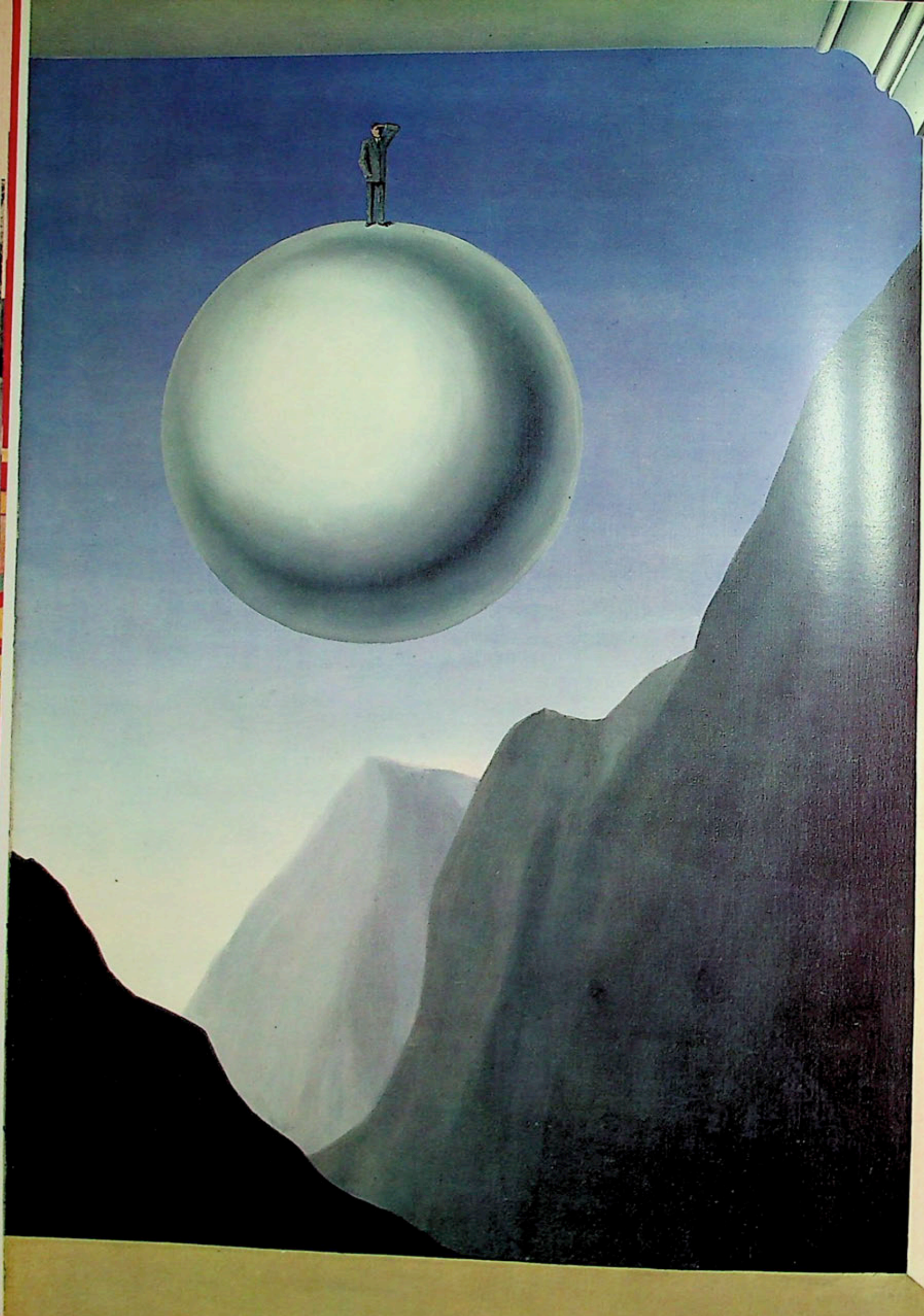
Yves Tanguy: Le Questionnant. *1937.* ►
Huile sur toile. 60×81 cm. Collection Roland Penrose, Londres.

de 1913 », eux-mêmes annonciateurs du « tableau » de Picasso reproduit en tête de l'étude de Breton: ce « papillon commun pour toujours immobilisé près d'une feuille sèche ».
Aussi bien, ce seront les sculptures et objets de Giacometti, les sculptures en fil de fer de Picasso, son fer forgé érigé en forêt et photographié de nuit par Brassaï, et, de lui encore, ces variations sur une anatomie féminine, exécutées à l'aide de dessins de menuiserie, style école Boulle, représentant des éléments géométriques. Ce seront, un peu plus tard, d'autres variations, celles de Bellmer « sur le montage d'une mineure articulée » (la Poupée). Ce sera la Clé des Champs de Max Ernst, « poème visible » et la Boîte Verte de Duchamp, contenant tous les documents ayant servi à la composition de la *Mariée*. Ce sera en 1936, la découverte des possibilités de la « décalcomanie sans objet » par Dominguez, des « fumages » de Paalen qui n'interrompirent pas pour autant l'emploi des leviers déjà utilisés: le frottage, les assemblages, les romans en collages de Max Ernst, ni l'intérêt pour la minéralogie et les objets en tous genres, du naturel au fabriqué en passant par le naturel retouché et les objets mathématiques, les gnomons et les cristaux. On ne doit pas voir ces recherches seulement sous l'aspect de l'imprévu ou du cocasse, mais aussi comme autant d'exemples de création automatique. L'idée centrale du surréalisme a reçu peut-être ses applications les plus probantes dans la peinture de la période *Minotaure*. Lorsque Miró déclare: « Ma peinture est toujours née dans un état hallucinatoire », il faut lire dans cette phrase le récit d'une nécessité qui, on le sait, ne fait, dans le processus de l'imagination, qu'un avec « le sphinx blanc du hasard objectif ». « La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité », a écrit Engels (cité par Breton dans les *Vases communicants*). Mais aussi le hasard et l'automatisme répondent à une autre nécessité: au besoin de briser toutes les habitudes de travail héritées de la peinture traditionnelle. Nul ne l'a dit avec plus de noblesse que Jean Arp dont les papiers déchirés et recollés « selon les lois du hasard » (publiés dans le numéro 11 de la revue, et qu'il ne faut pas confondre avec les « papiers froissés » du même) constituent une recherche extra-picturale d'une pureté exemplaire: « Le hasard qui guide nos doigts lorsque nous déchirons du papier, écrit-il à l'occasion de sa rétrospective en 1962, les figures qui apparaissent alors... nous révèlent les cheminements profonds de la vie... Ce faisant, l'art se débarrasse toujours plus du narcissisme, de la virtuosité, du ridicule... Les papiers déchirés à la main datent de 1930. J'avais alors l'impression que tout

ce que l'homme créait n'était qu'imperfection et incohérence... Quand on y regarde de près, le tableau le plus parfait n'est qu'un barbouillage filandreux... A peine l'œuvre est-elle achevée que déjà elle se défait, qu'elle meurt et désormais, loin de m'en désespérer, je me réjouissais de la voir ainsi se décomposer... J'avais intégré la mort de l'œuvre à l'œuvre elle-même. » Ce renoncement simultané au narcissisme et à l'immortalité constituait dans la conscience artistique, on en conviendra, un fait nouveau, promis à un avenir qui, à vrai dire, ne s'est pas encore très nettement manifesté chez tous aujourd'hui. Mais je ne serais pas éloigné, pour ma part, de préférer au surréalisme illustratif de Dali, le surréalisme dés-imagé de Arp comme poétiquement plus proche de l'« automatisme pur ». Ce qui, à mes yeux, ne signifie nullement qu'il faille, surtout aujourd'hui, trop encourager l'austérité, au détriment de la fantaisie et de l'imagination.

Le refus de toute austérité fut précisément ce qui fit battre le cœur de *Minotaure* à une vitesse éminemment communicative. Comme nous sommes devenus indifférents à tout ce qu'il y a d'autre que nous! peut-on se dire en feuilletant ces pages, en dénombrant ces peintres et graveurs que découvrent les surréalistes (Binet, Duvet, Graf, Arcimboldo, Friedrich, actuellement surexploités), en voyant cette curiosité, ce très particulier *loisir* de l'attention à l'égard de toutes les formes de la vie et de tous les aspects de l'ailleurs: les images populaires, les cartes postales, les graffiti, Nadar, l'Afrique, le Mexique, le merveilleux parisien, les automates et les « ruines de ruines » que commente Péret ; les dessins médianimiques, la mode (et cette mise au jour de *La Dernière Mode*, revue qui fut entièrement dirigée par Mallarmé), le jeu d'échecs, les vitrines et aussi la photographie avec l'apport original, et en réelle harmonie avec l'ensemble de la revue, de Man Ray et de Brassaï. Consacrer un numéro spécial à l'expédition Dakar-Djibouti, un autre au Mexique, et dans le Mexique sensibiliser l'esprit moins au pré-colombien, déjà poétiquement remis en souffle sinon bien connu, qu'à l'art colonial, à la surprise quotidienne, à ce génial graveur populaire sur bois, José Guadalupe Posada, dont Breton décèle l'humour noir — tout cela ne procédait pas, il est bon de le rappeler, de l'esprit d'imitation. En 1962, nous avons fini de redécouvrir l'Art Nouveau, et (surtout depuis l'Exposition des « Sources du XXe siècle ») il n'est personne qui ne recommande son âme à Gaudi et au métro Bastille. Mais en 1933, défendre et magnifier, en sus des abhorrés pré-raphaélites anglais, l'art 1900, c'était donner une preuve de cette originalité absolue du goût qui est sans conteste une des formes de la création poétique.

Max Ernst: Le Paradis.
1934-1943.
Huile sur toile.
110×141, cm.



René Magritte : La Reconnaissance infinie. *1933.*
Huile sur toile. 98×68,5 cm.

Photographie de graffiti illustrant l'article de Brassaï « Du mur des cavernes au mur d'usine » paru dans le n° 3/4 de Minotaure. ►

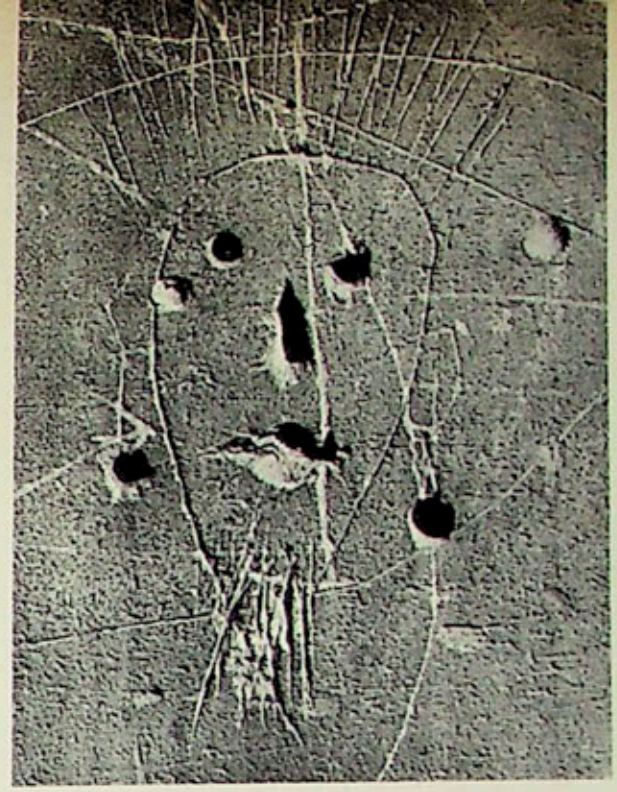
Ci-contre, au centre

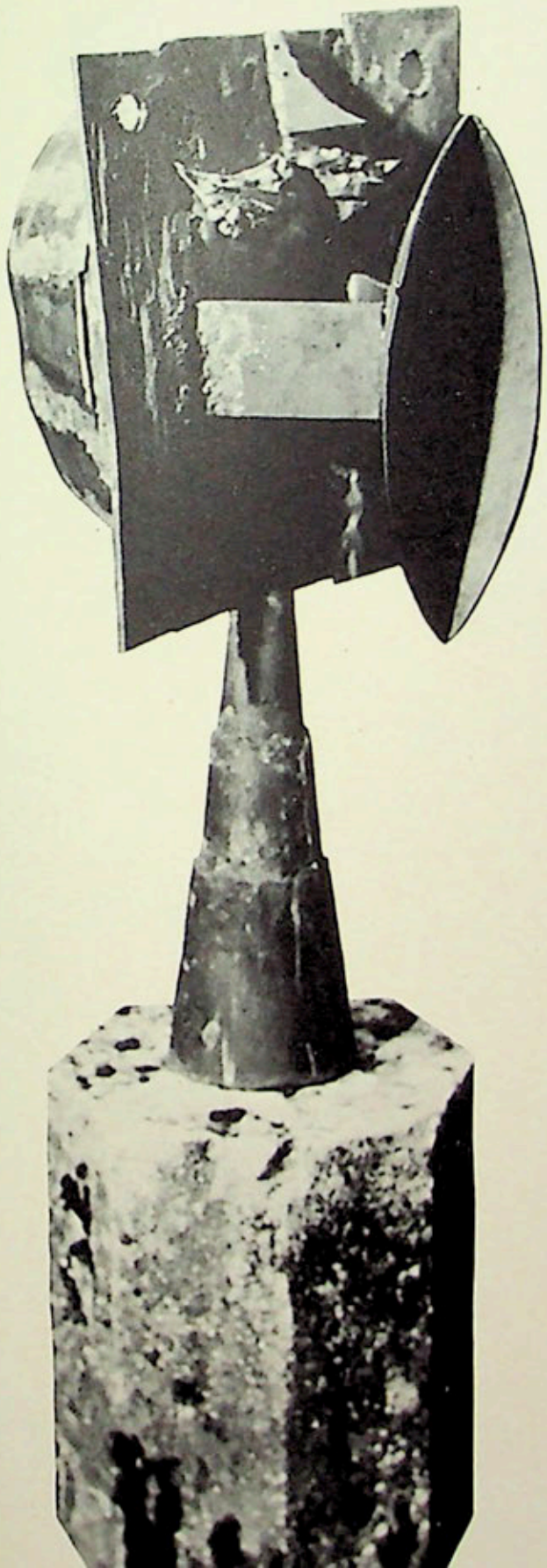
La Toison. Gravure. Auteur et provenance inconnue. 30,5×22,5 cm.

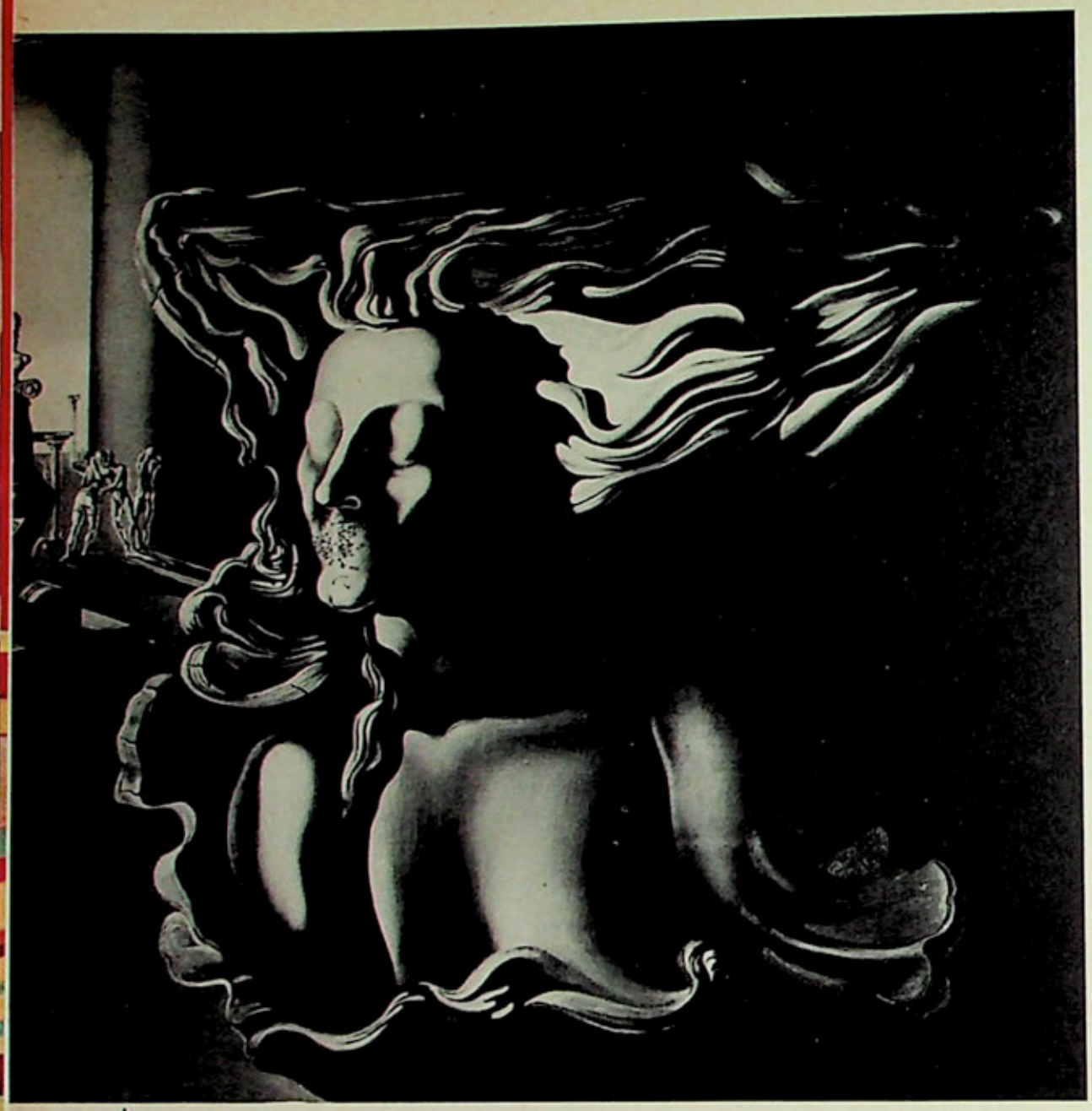
Ci-contre, en bas

Frontispice pour « Le Château d'Otrante » de H. Walpole, Paris, 1798. Coll. André Breton, Paris. Ce document illustre un article de Maurice Heine « Promenade à travers le Roman noir », publié dans le n° 5 de Minotaure.

Pablo Picasso : Sculpture en fer forgé photographiée de nuit par Brassaï dans le jardin de l'artiste à Boisgeloup (1931). H. : 84 cm.







Giorgio de Chirico : Le Cerveau de l'enfant. *1914. Huile sur toile. 80×61,5 cm. Collection André Breton, Paris.*

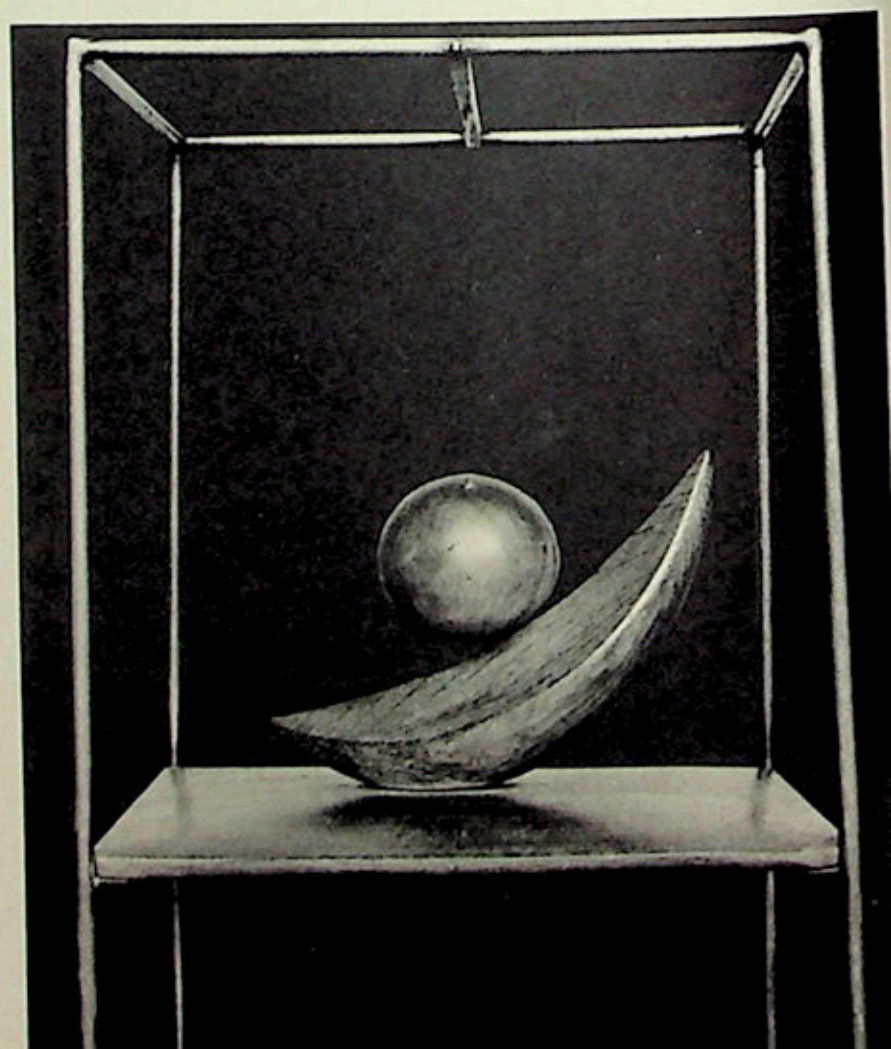
▲

Salvador Dali : Le Rêve. *1932. 100×100 cm. Collection Félix Labisse, Paris.*

Alberto Giacometti : L'Heure des Traces *(intitulée aussi plus tard* La Boule suspendue*). 1930. Objet en bois, métal et fil. 60×35 cm. Collection particulière, Paris.* ►

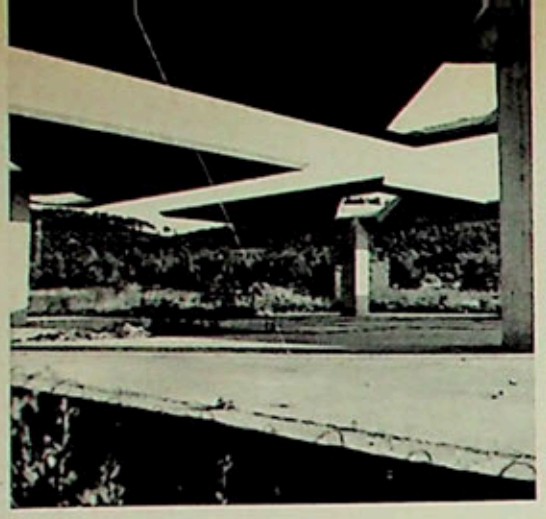
Henri Matisse : Dessin *ayant servi à illustrer la quatrième page de couverture du numéro 9 de* « Minotaure ».

▼



Pourtant, à aucun moment, l'inquiétude dans laquelle vivait l'Europe politique des années 1933-1939 n'est totalement absente de *Minotaure*. L'exaltation que l'on ressent au contact de cette revue provient de la générosité de l'imagination et jamais d'une insouciance irresponsable. Il n'en est pas de plus dense témoignage, à mettre en regard de tant d'interprétations odieusement superficielles du surréalisme, que le tout dernier texte que Breton publia dans *Minotaure*, texte si démonstratif par la date et si souverain par les idées que je me sens tenu de le citer, ne pouvant songer à assigner à ces pages d'autre conclusion. Tout ce que l'on a pu écrire, par la suite, sur l'art engagé ou dégagé, politisé ou dépolitisé, se trouve condensé ici par avance, sur un ton et

Marcello



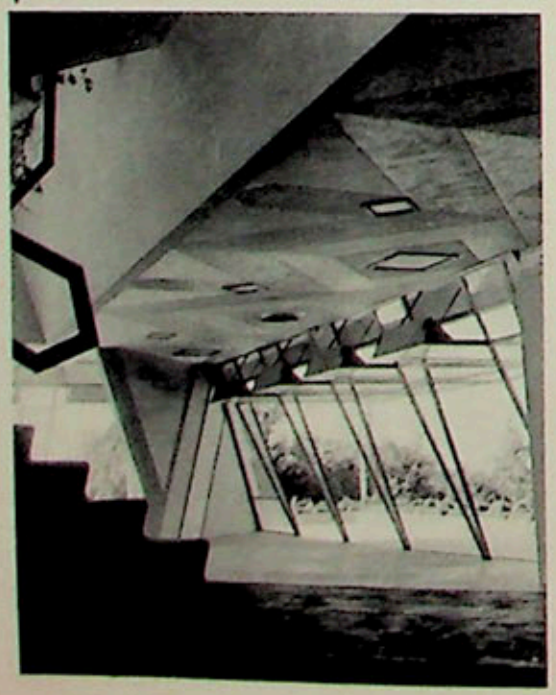
▲
Détail de la façade Sud du bâtiment des dortoirs dans le même village. Les éléments préfabriqués de béton sont disposés selon un maillage triangulaire parfaitement visible dans le dessin alvéolaire des plafonds. Les dortoirs, orientés en oblique, surplombent un portique formant préau et ouvrent d'un côté en façade, de l'autre sur un couloir dans lequel sont encastrés les services.

En haut de la page

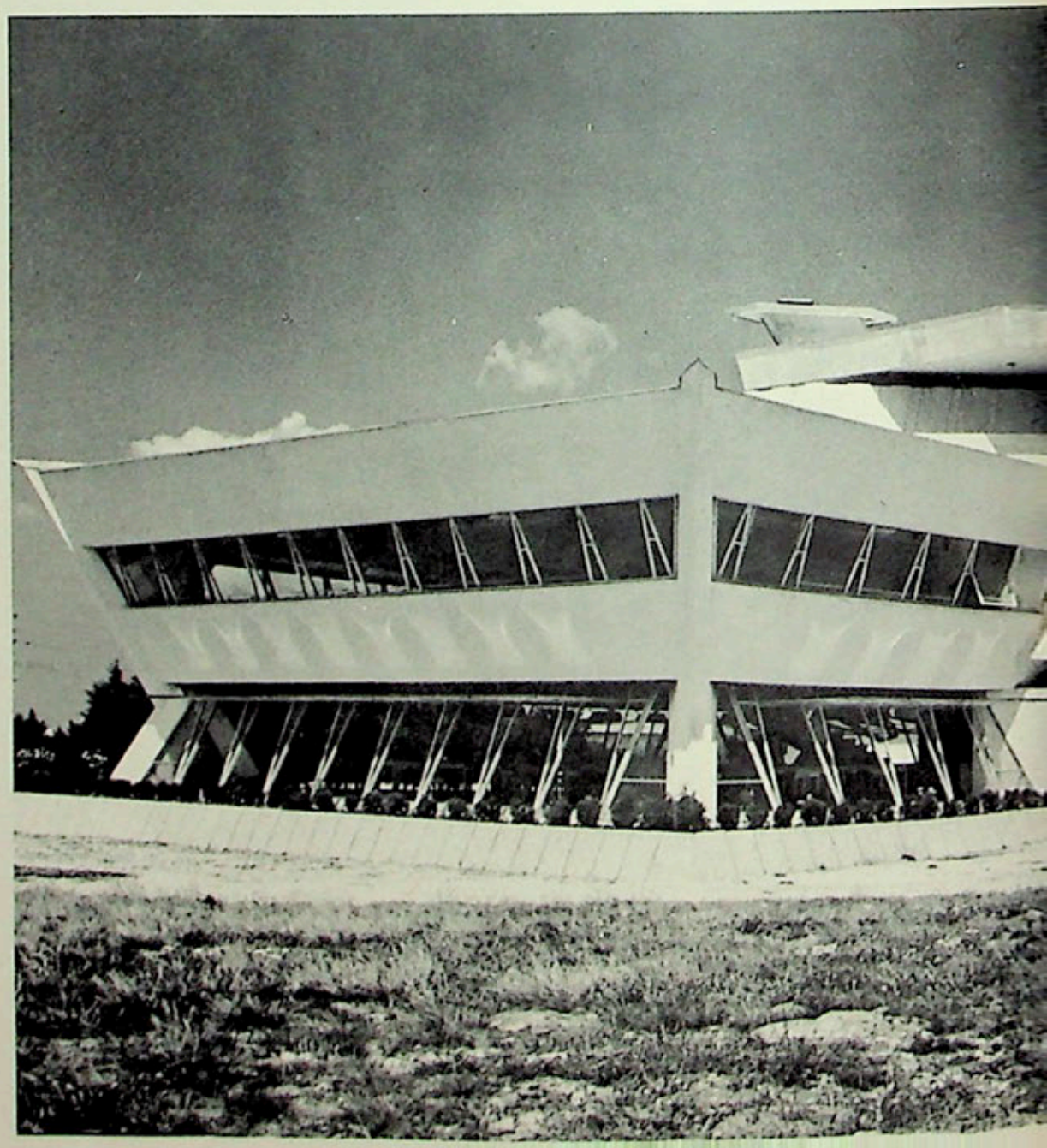
Le « Villaggio del fanciullo » à Trieste-Opicina, réalisé par tranches successives, a été entièrement construit par Marcello D'Olivo. Ci-contre, l'ossature en béton du bâtiment de la typographie. Cette vue, prise en cours de chantier, montre clairement le rôle de parapluie joué par les quatre éléments de la structure qui abritent chacun un atelier. Un volume central servant d'entrée et de bureau de surveillance les réunit entre eux.

Vue intérieure de la salle de restaurant. Outre le pilier d'angle et sa console, on remarquera le système de vitrages à contrepoids, basculant à volonté, et le parti pris général de géométrisation des formes particulièrement sensible dans le dessin de la rampe ou du revêtement du plafond.

▼



Parfois discuté, mais déjà classé en Italie parmi les architectes les plus doués de la nouvelle génération, Marcello D'Olivo est encore assez peu connu hors de son pays, notamment en France, et c'est pourquoi il a paru intéressant de montrer ici l'essentiel de son œuvre. D'autant plus que celle-ci formant un contraste assez marqué avec celle d'Enrico Castiglioni que nous avons récemment présentée (voir « L'Œil », N° 85), il est ainsi possible de mieux apprécier la variété des recherches actuelles dans la Péninsule. L'originalité indéniable de ces tentatives permet du reste de prévoir que le visage de l'architecture italienne se modifiera très sensiblement dans les années qui viennent.
C'est le « villaggio del fanciullo » à Opicina, petite localité surplombant le golfe de Trieste, qui a établi la renommée de



D'Olivo

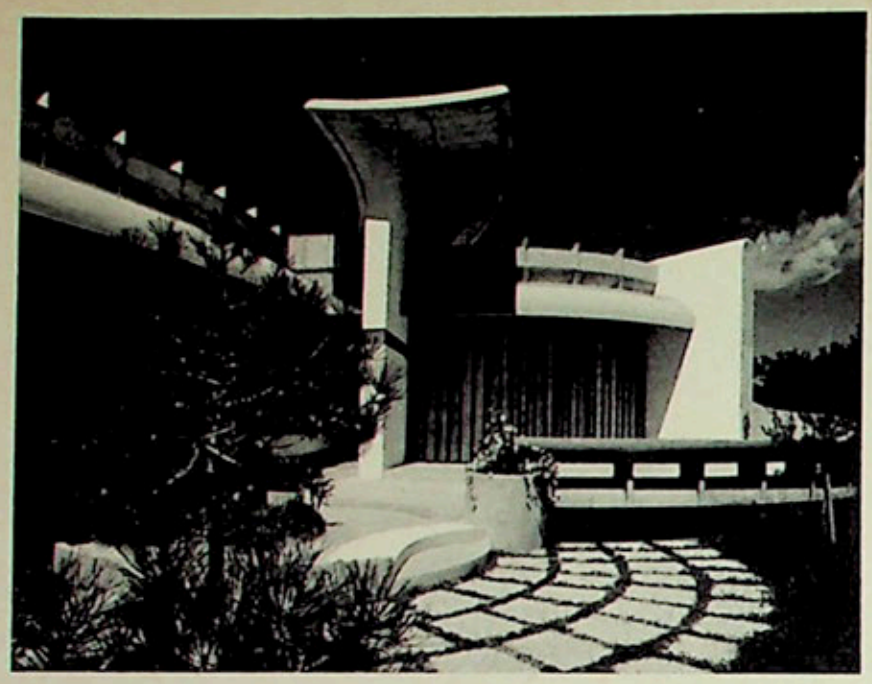
Photographies Italo Zannier

Texte de Guy Habasque

Marcello D'Olivo. Ce complexe — toujours inachevé, puisqu'il devait comprendre une église, des installations sportives et des logements supplémentaires qui n'ont pas été réalisés à ce jour — a été construit par tranches successives et le style de l'architecte a notablement évolué durant les huit années sur lesquelles s'échelonnèrent les travaux. Le restaurant, qui fut entrepris le premier, est aussi la première œuvre personnelle importante de D'Olivo. Il avait seulement vingt-huit ans, en effet, quand il en fut chargé. Né en 1921 à Udine, ayant obtenu son diplôme à Venise en 1946, il avait donc encore peu d'expérience pratique. Si certains détails trahissent parfois ce défaut de maturité (notamment dans la liaison des volumes), ce premier bâtiment n'en est pas moins une œuvre parfaitement valable et déjà représentative du talent

▲ Ce bâtiment, le plus récent de Trieste-Opicina, se divise en deux ailes nettement articulées. Celle que l'on voit à gauche sur la photo comprend, au rez-de-chaussée, le préau couvert suivi d'une salle de récréation fermée et, au premier étage, douze dortoirs et leurs dépendances. L'aile de droite, vue ici de dos, comprend cinq salles de classe hexagonales surmontées d'une terrasse dont le parapet trapézoïdal s'intégre à l'ensemble.

◀ Le restaurant est la partie la plus ancienne de ce complexe éducatif et une œuvre de début de Marcello D'Olivo. L'angle dièdre des façades se justifie par l'affirmation volontaire d'une structure en ciment armé comportant des piliers d'angle obliques et soutenus par des consoles.

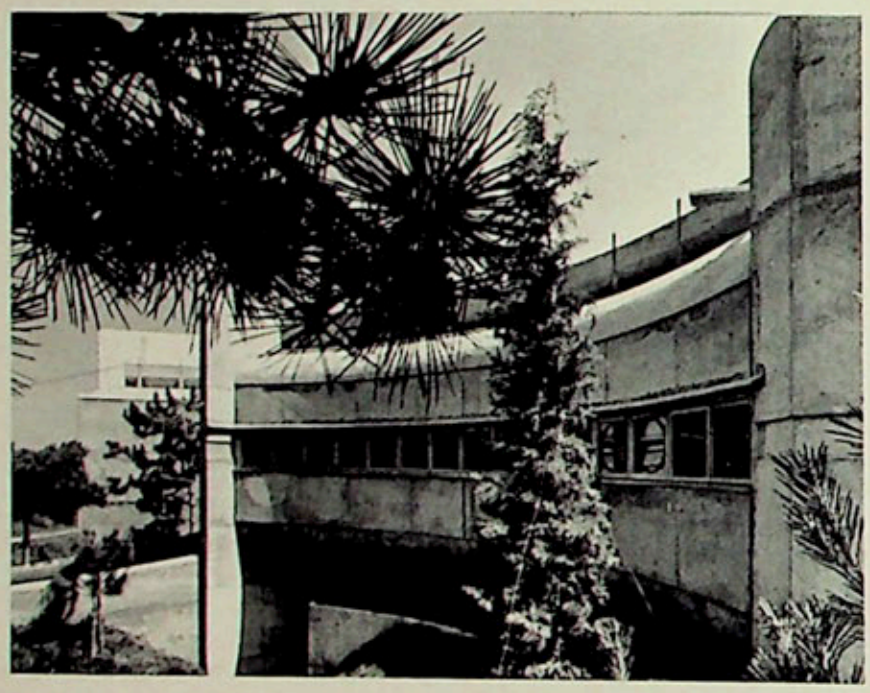


◄ Villa Spezzotti à Lignano-Pineta. Cette villa avec ses façades courbes limitées par de grands murs enveloppants, son auvent de béton et le dessin géométrique des balcons n'est pas sans rappeler certaines œuvres de F.-L. Wright dont elle a la puissance structurale et la logique organique.

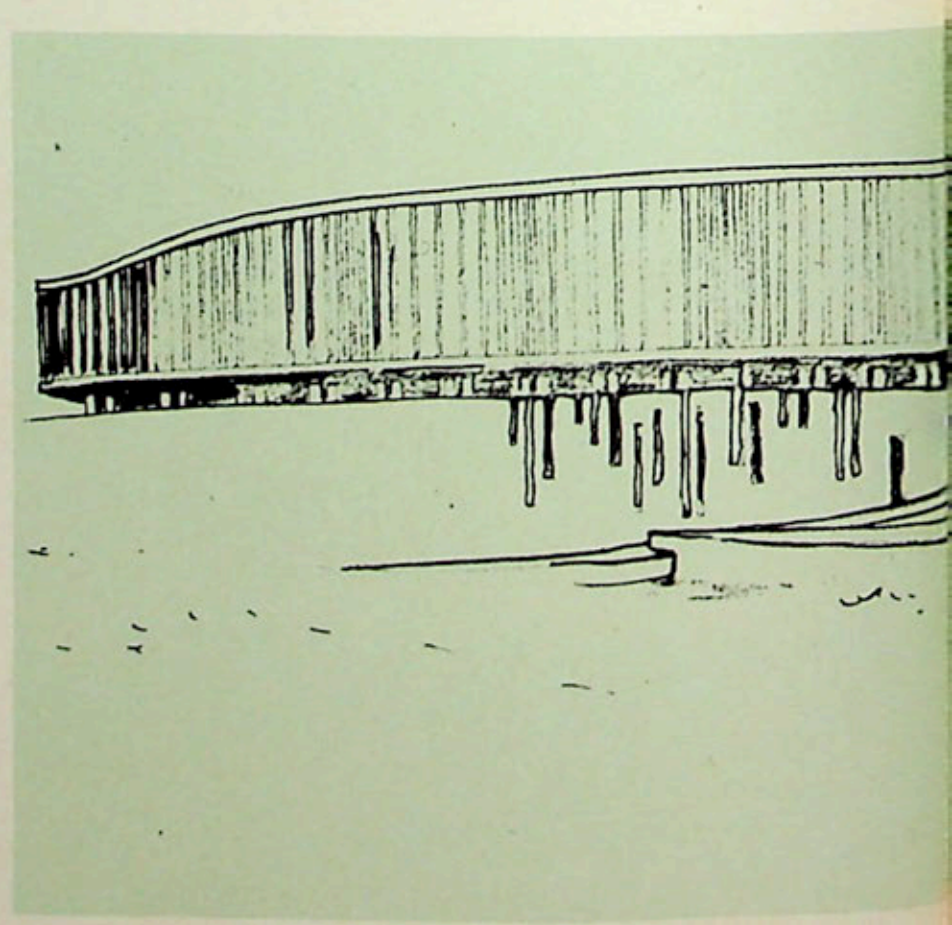
et du style de son auteur. La force éclatante, volontairement appuyée, de la structure, la netteté géométrique des formes parmi lesquelles domine le triangle, la massivité des longues bandes extérieures de béton et aussi une soumission parfois trop grande des volumes intérieurs au système structural adopté aboutissent à une architecture un peu lourde, mais d'une franchise finalement convaincante.

Le bâtiment suivant, une imprimerie, retient surtout l'attention par l'excellence du principe constructif imaginé et la parfaite cïoncidence de celui-ci avec les nécessités fonctionnelles du programme. L'ossature consiste essentiellement dans la réunion et l'ingénieuse imbrication de sortes de parapluies de béton précontraint fort bien étudiés. Mais la partie la plus intéressante — et la plus récente — du village est certainement le long bâtiment comprenant les dortoirs et les salles de classe. Du point de vue technique, l'emploi d'éléments préfabriqués a permis d'abaisser le prix de revient de manière assez exceptionnelle tout en obtenant d'excellents résultats architecturaux. Le module triangulaire sur lequel est basée la construction convient en effet parfaitement à la distribution intérieure et offre des possibilités de composition plastique dont l'architecte a su tirer parti avec beaucoup de bonheur. Il faut mentionner en particulier le beau portique aménagé sous les dortoirs et servant de préau couvert où les enfants jouissent d'une ambiance à la fois forte et harmonieuse.

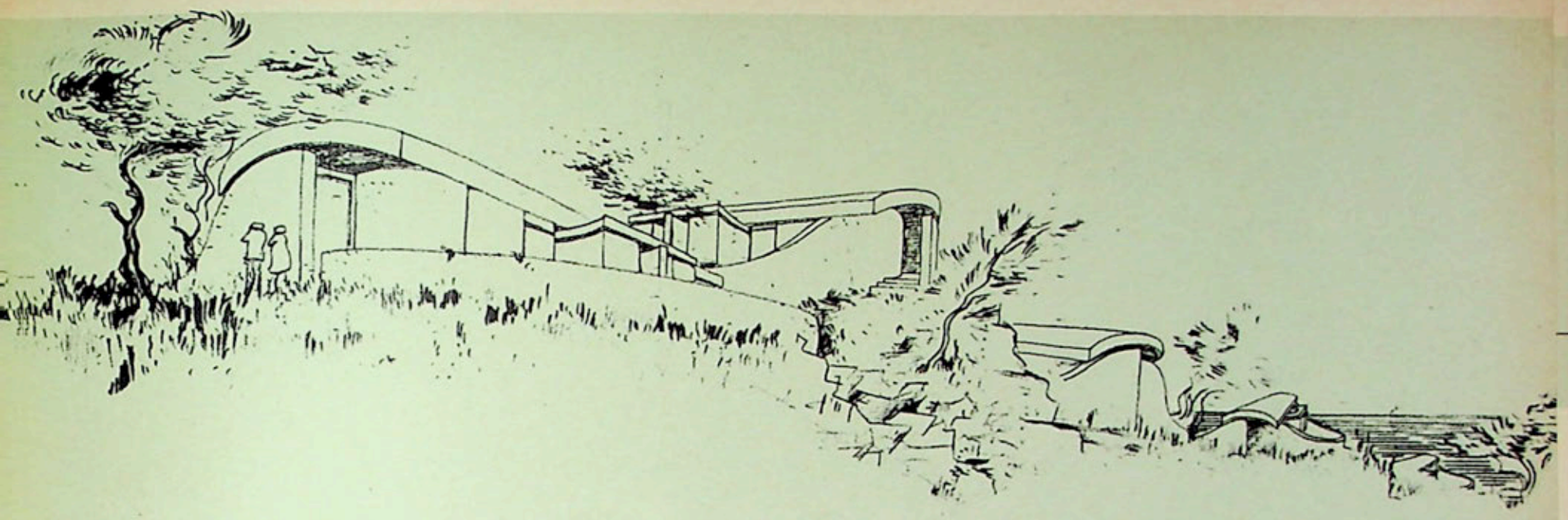
Malgré l'évolution du style, les différentes parties de ce village gardent un réel caractère d'unité grâce à l'affirmation constante d'une même volonté constructive et au respect d'un plan initial d'aménagement fort bien conçu. C'est que, s'il est architecte et technicien accompli, Marcello D'Olivo est aussi un remarquable urbaniste. Le fait vaut d'être noté, car en Italie — comme en France, hélas ! — les architectes se désintéressent trop souvent des questions d'urbanisme qui devraient pourtant figurer aujourd'hui au premier plan de leurs préoccupations.



▲ Façade postérieure de la villa Spezzotti. Les vitrages-hublots en bande continue éclairent un couloir circulaire. La végétation, alentour, dissimule bien la maison sans obstruer la vue.

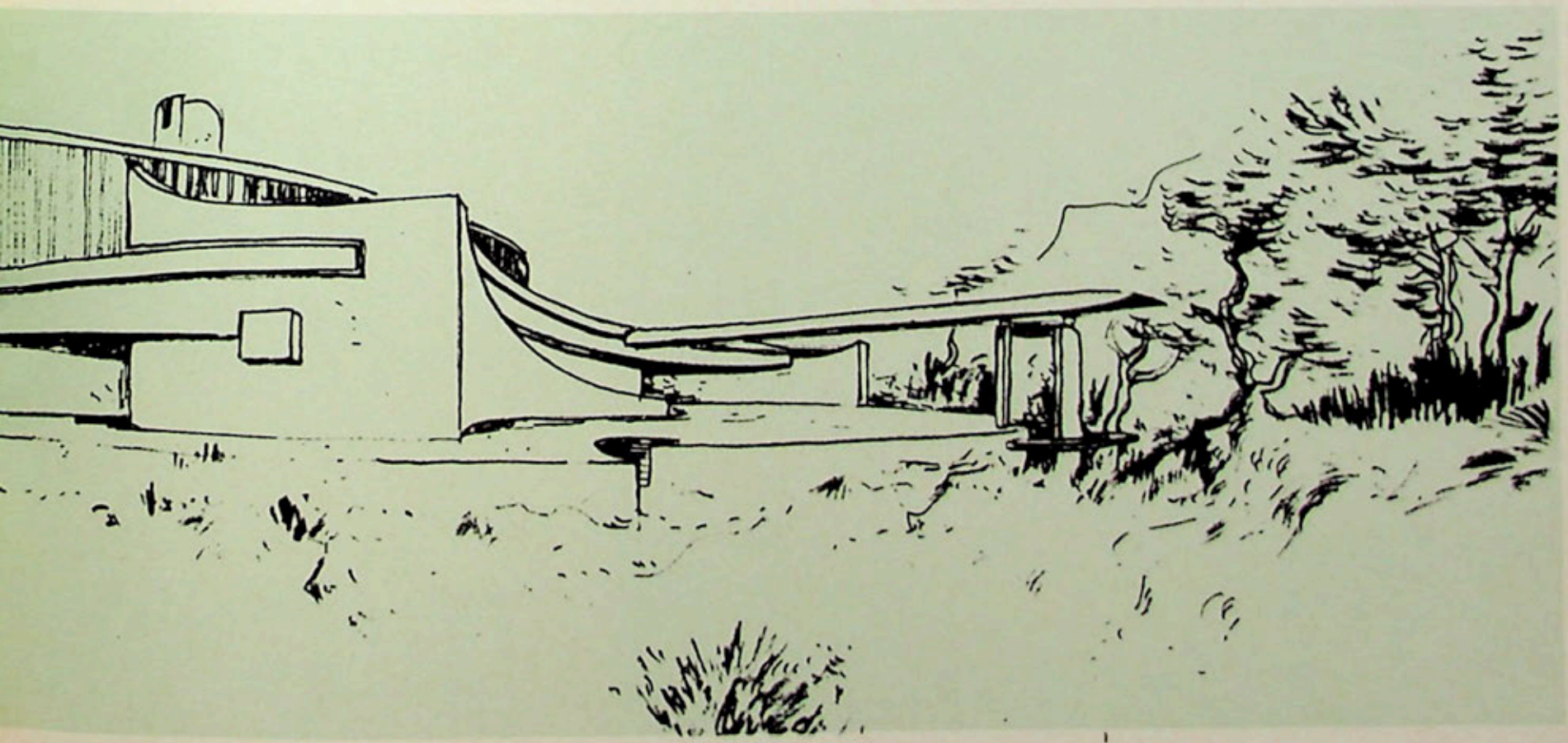


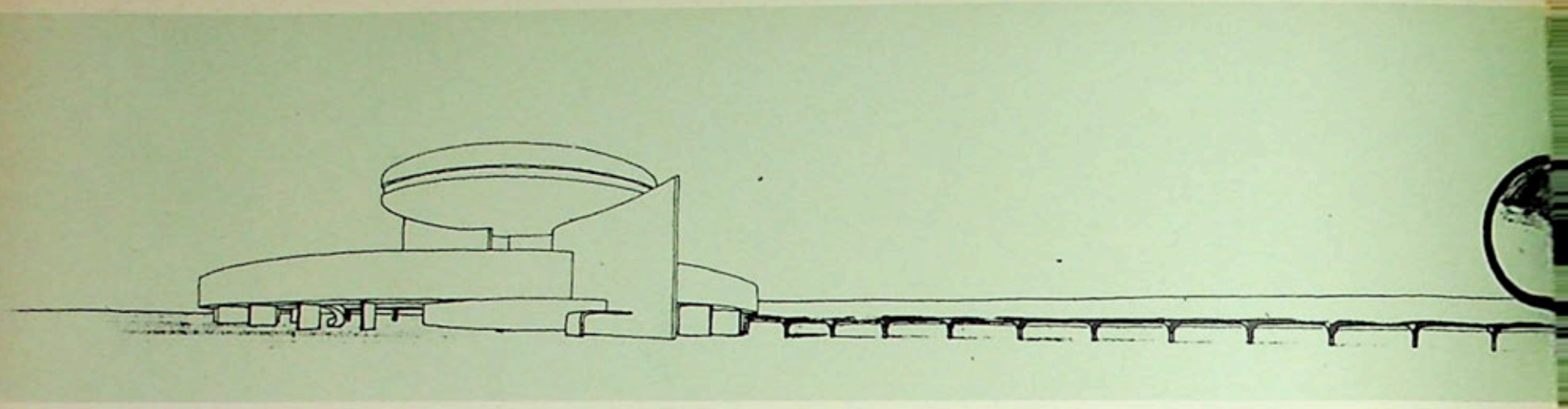
Projet d'un hôtel en cours de construction à Manacore del Gargano, village de vacances que Marcello D'Olivo réalise actuellement sur les bords de l'Adriatique au nord-est de Foggia. ►



▲
Habitation-type à Manacore del Gargano. La construction en série, à partir d'éléments préfabriqués en béton (et murs en pavés de béton), permet de réaliser d'appréciables économies tout en conservant une parfaite liberté d'implantation et de distribution intérieure. L'architecture s'intègre volontairement au paysage.

C'est à Lignano-Pineta, station balnéaire située sur les bords de l'Adriatique à mi-chemin entre Venise et Trieste, que D'Olivo fit sa première expérience urbaine véritable. Le plan qu'il conçut était basé sur cette constatation que le citadin, fatigué par une vie trépidante, en quelque sorte rassasié de décors industrialisés, cherche avant tout, durant ses vacances, à reprendre contact avec la nature et que l'urbaniste doit en conséquence conserver au maximum les caractères naturels des lieux qu'il aménage et éviter à tout prix d'y recréer une ambiance urbaine. Dans cet esprit, Marcello D'Olivo dessina un réseau routier extrêmement différent de ceux des villes puisque celui-ci a la forme d'une spirale inscrite dans un rectangle et coupée par trois courbes partant du centre ainsi que par quelques chemins secondaires de raccordement. Une des courbes, celle allant du centre à la mer, se dédouble pour longer de part et d'autre un long bâtiment réservé aux magasins, dont la longueur même permet d'éviter la congestion du trafic ou l'aménagement de parkings. Sa hauteur, enfin, répond



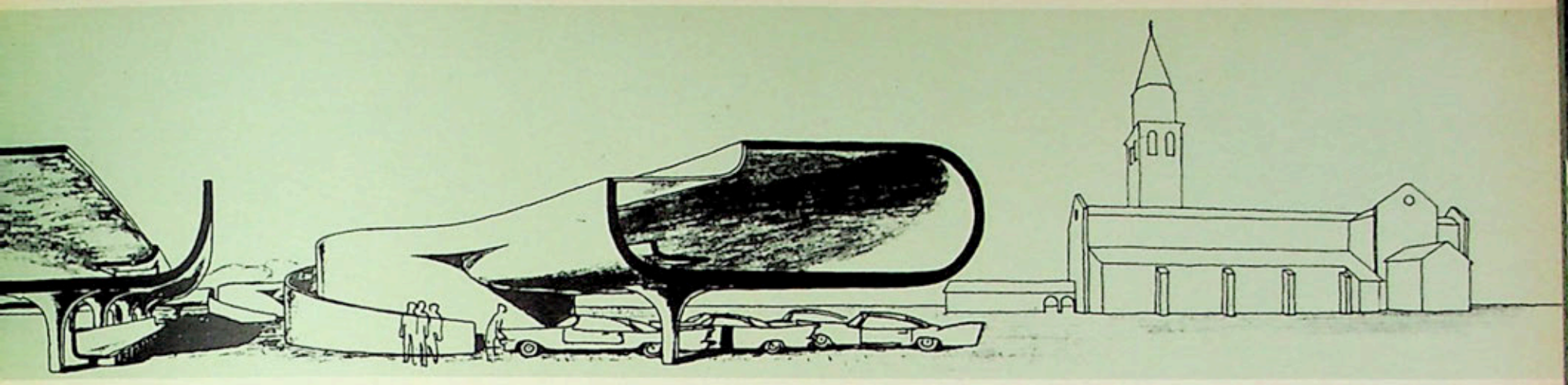


à une règle générale selon laquelle aucune construction ne devait excéder la hauteur d'un étage au-dessus du rez-de-chaussée. Cette disposition était destinée à conserver l'aspect naturel du site, chaque habitation étant nichée au milieu de la pinède et cachée par les arbres. Il est malheureux que le manque de goût et l'esprit spéculatif de certains aient défiguré ce projet initial et permis l'érection (aberrante et, qui plus est, anarchique) de véritables gratte-ciel qui gâtent définitivement le paysage.

Marcello D'Olivo avait pourtant donné l'exemple en construisant trois remarquables villas dans lesquelles son imagination créatrice s'était donné libre cours. Encore que les autres villas comprennent quelques innovations heureuses, en particulier dans l'une un original escalier central à ciel ouvert, c'est certainement la villa Spezzotti qui présente le plus grand intérêt architectural. Il faut noter surtout la manière extrêmement personnelle et convaincante dont l'architecte y identifie le fait plastique au fait constructif et tire parti des possibilités en quelque sorte « sculpturales » du béton, notamment dans l'aménagement des balcons et des terrasses.

L'expérience tentée à Lignano vient d'être reprise dans de bien meilleures conditions à Manacore del Gargano, site touristique idéal

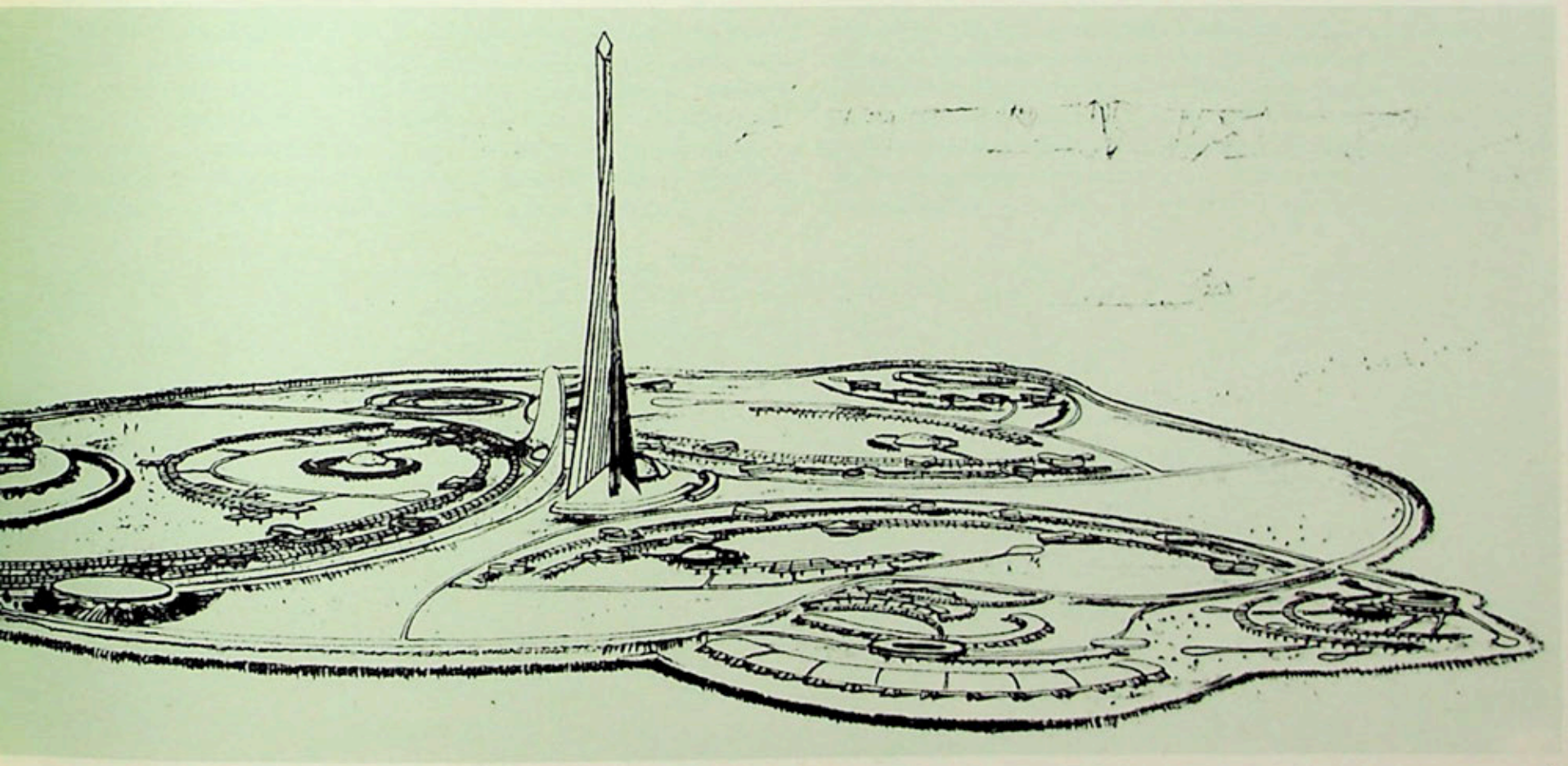
◄ Cette vue aérienne de Lignano-Pineta met bien en relief le tracé du plan d'urbanisation imaginé par Marcello D'Olivo. Le long bâtiment courbe visible au centre de la photographie sert de centre commercial. Les immeubles-tours érigés le long de la plage n'étaient certes pas prévus dans un plan initial qui stipulait au contraire qu'aucun bâtiment ne devait dépasser la cime des arbres.



▲

Marcello D'Olivo a conçu pour Aquileia un projet de réaménagement qui permettrait le développement agricole du village, la mise en valeur de la basilique romane et des ruines romaines et la libre continuation des fouilles. On voit ici le musée en forme de promenade qui entourerait la zone de la basilique. Les galeries vues en coupe seraient réalisées en béton précontraint. Celle de gauche, à l'air libre, contiendrait les statues romaines; celle de droite, fermée par une verrière, serait réservée aux mosaïques.

que D'Olivo a été récemment chargé d'aménager en village de vacances. Si le choix de l'emplacement — à l'extrême pointe de la péninsule du Gargano, entre Peschici et Vieste, au sein d'une nature sauvage et retirée — est déjà excellent, le plan d'urbanisation a été minutieusement étudié de manière à conserver aux lieux leur aspect naturel. Les diverses conduites sont enterrées, les enseignes lumineuses et les panneaux publicitaires interdits, les appareils d'éclairage des routes abaissés à 1 m. 30 du sol, les activités bruyantes refoulées dans certaines zones protégées cependant que l'architecture, toujours basse, a été elle-même conçue en fonction du paysage. En dehors



▲

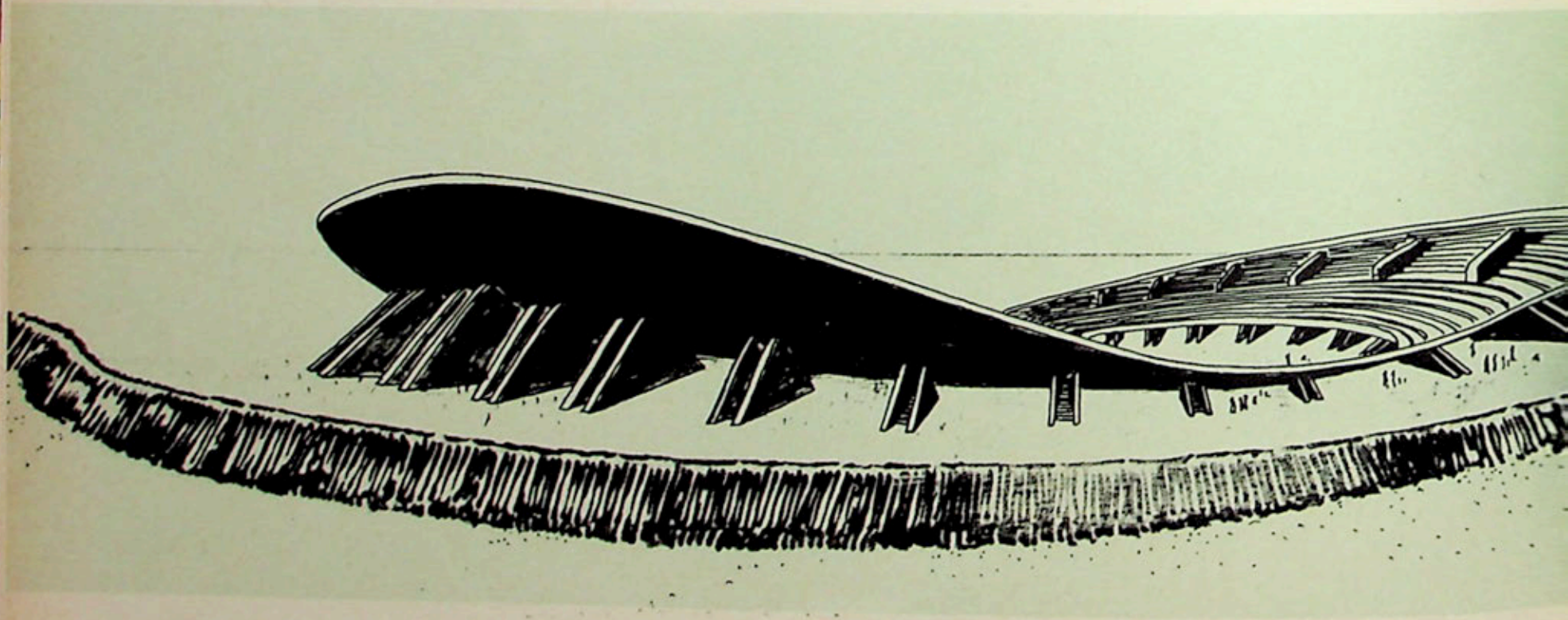
Proposition pour un centre universitaire à Koweït. Le projet est basé sur un plan circulaire desservi par une route annulaire périphérique et une grande autoroute (visible en bas à gauche) menant à l'aéroport. A gauche de la tour centrale, on aperçoit le centre sportif avec son immense stade et la zone réservée aux facultés des sciences. La tour se dresse au milieu d'un terrain circulaire groupant le rectorat, la grande salle des fêtes et la mosquée principale. A droite de la tour, au premier plan, les écoles élémentaires et secondaires, puis la zone des facultés des arts et des lettres. Au second plan, le groupe des facultés de médecine et de sciences naturelles, prolongé par le centre hospitalier. A l'extrême-droite, le village des étudiants et des locaux généraux.

des villas dissimulées dans la verdure, trois centres sont prévus. Le plus important, au milieu du village, groupe les divers services publics, l'église, les lieux de réunion et des magasins; le second comprend essentiellement les hôtels et restaurants; le troisième est formé autour d'un théâtre en plein air. Un réseau routier refoulant la circulation à la périphérie évite bruits et encombrements et permet un accès facile à la mer de n'importe quel point. Pour des raisons économiques compréhensibles, les habitations dont plusieurs sont presque achevées sont construites en série, mais l'orientation et la distribution intérieure restent libres et elles sont pourvues du maximum de confort.

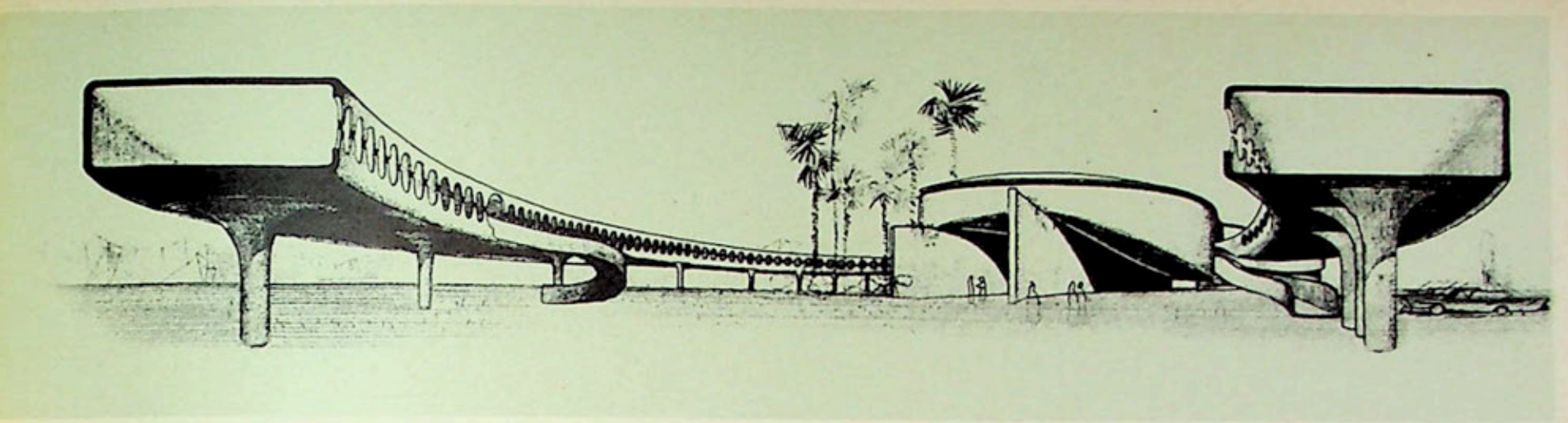
Le plan de réaménagement de la zone archéologique d'Aquileia que vient également de réaliser Marcello D'Olivo posait des problèmes très différents. Il s'agissait ici de mettre en valeur un patrimoine artistique exceptionnel et de redonner vie à un pays de structure agricole dont le développement actuel, totalement anarchique, est entravé par les inévitables lois de protection requises par l'importance culturelle des monuments. La solution proposée tient compte à la fois des deux facteurs, tout en s'appuyant sur la situation touristique particulièrement favorable d'Aquileia, situation qui se trouvera d'ailleurs prochainement renforcée par la réalisation des autostrades Venise-Trieste et Palmanova-Tarvisio. Cette solution qu'une grande campagne internationale de propagande devrait permettre de financer, prévoit le report et le remodelage organique du village agricole de l'autre côté de l'autoroute, son aire actuelle d'implantation étant totalement livrée à des fouilles qui n'ont encore été que timidement entreprises et dont la systématisation devrait amener sans aucun doute des découvertes capitales pour la connaissance des périodes de la décadence romaine et paléo-chrétienne. Au milieu de cette zone archéologique, deux « îles » seraient réservées l'une au monastère, l'autre à la basilique et à un centre touristique et hôtelier. Autour de la basilique s'élèverait un musée que l'architecte a conçu de manière fort originale. Au lieu d'être distribué comme à l'habitude en salles successives, celui-ci consisterait en effet en une sorte de « corniche scénographique » entourant toute la zone antique. Le bâtiment, monté sur pilotis, se présenterait sous forme d'une promenade continue. Enfin, autre élément d'attrait, une fondation culturelle de rayonnement international serait logée dans la pinède du Belvédère, entre le village et la lagune, cependant qu'un réseau routier, strictement adapté aux besoins nouveaux, desservirait les différentes zones et relierait Aquileia à Grado, charmante petite île dont la renommée touristique ne cesse de grandir, grâce à la coexistence d'un quartier ancien de grande beauté et d'une plage moderne où Marcello D'Olivo entreprend d'ailleurs actuellement la réalisation d'un complexe résidentiel que nous regrettons de ne pouvoir présenter ici, faute de documents publiables. Moitié hôtel, moitié appartements, ce complexe dont toutes les pièces de séjour donneront sur l'Adriatique, se prolongera dans la mer par une jetée perpendiculaire et ses curieuses façades concaves apporteront un accent d'originalité à une plage dont les constructions existantes sont d'une désolante banalité.

Plus important encore est le projet récemment étudié pour un centre universitaire près de Koweït. Bâti sur un plan circulaire et enclos par un talus recouvert d'herbe, celui-ci est divisé en trois zones prin-

Chaque faculté du centre universitaire de Koweït possède son propre « centre » qui est déterminé par un bâtiment annulaire, comme celui que l'on voit ici, sur lequel s'emboîtent les amphithéâtres (simples, doubles ou triples selon les cas). Le bâtiment annulaire, en béton précontraint, est monté sur piliers pour libérer le sol et ouvre vers le centre. Il contient la bibliothèque, les salles des professeurs et les divers services de direction, secrétariat, administration, etc.



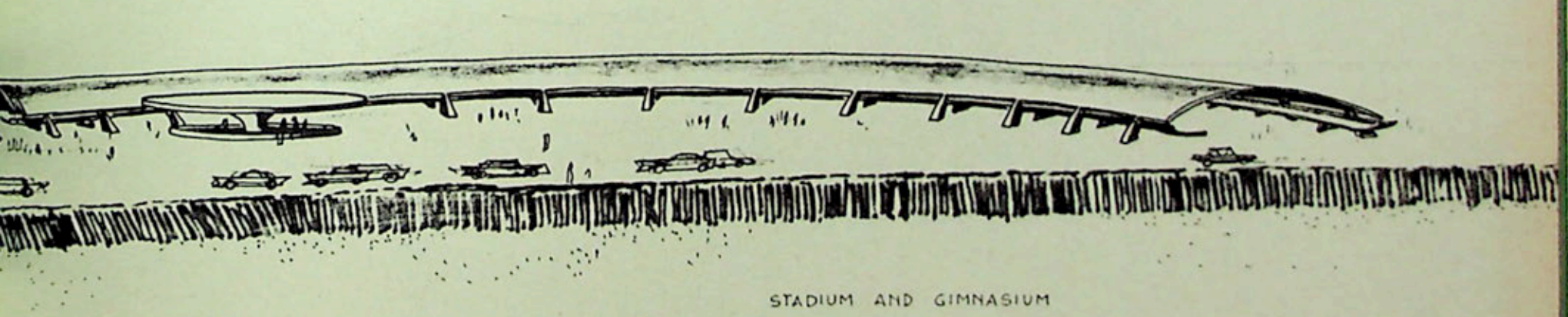
Projet pour le centre sportif de l'Université de Koweït. Le stade en plein air peut recevoir 30 000 spectateurs. Il est desservi par 22 escaliers radiaux ménagés entre les piles qui supportent les plateaux des gradins, système qui permet une évacuation très rapide. Chaque partie de l'arène est visible de n'importe quel siège. Le long bâtiment semi-circulaire qui flanque le stade contient des terrains de basket et handball, des courts de tennis, une piscine et un gymnase. Il est formé par une voûte de section parabolique supportée par des piles. Le petit bâtiment à couverture-champignon, abriterait un snack-bar.



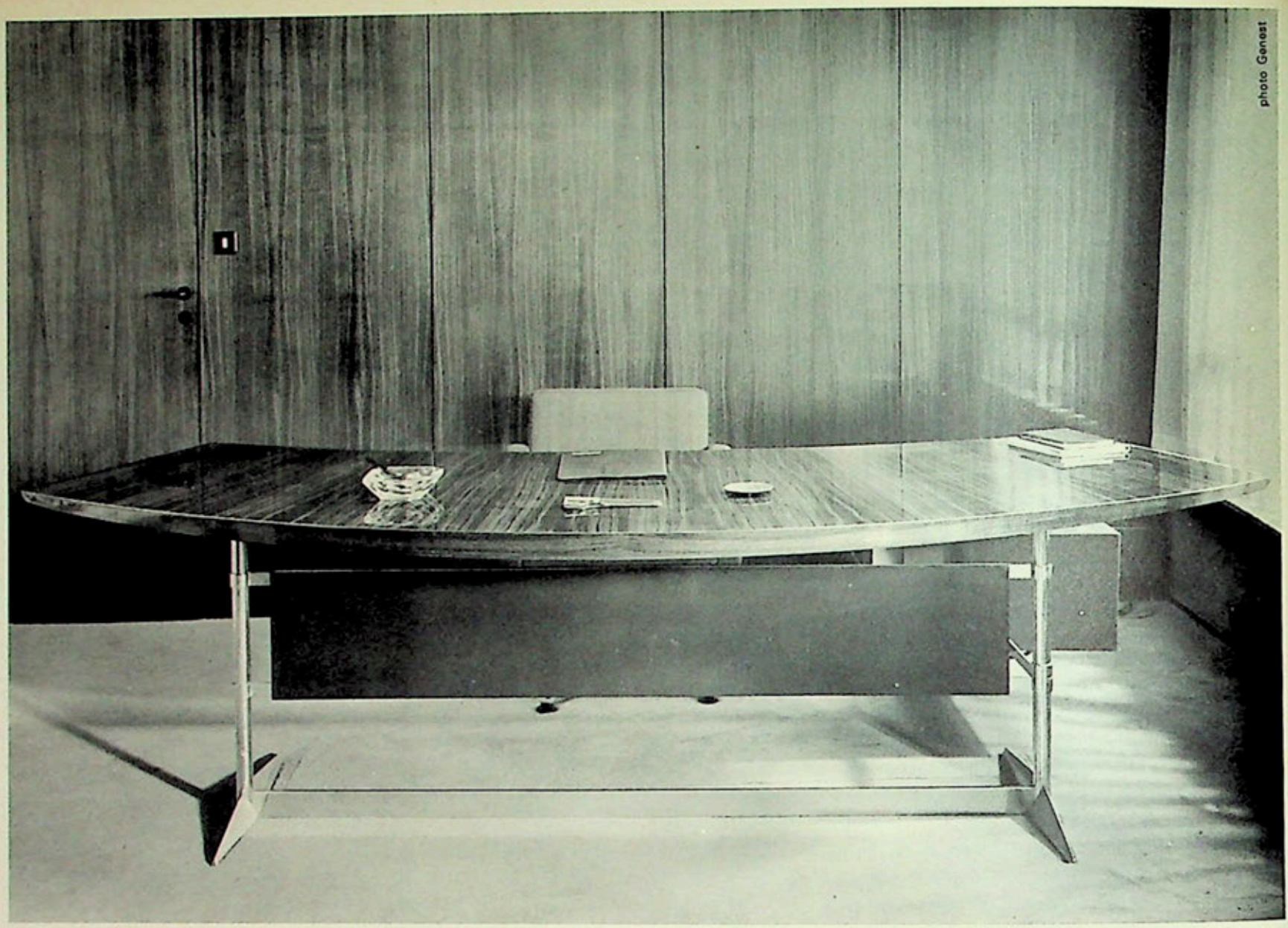
cipales dessinées par des arcs de cercle tangents à une surface centrale, également circulaire, dominée par une gigantesque tour. La zone réservée aux facultés de médecine se prolonge par un centre hospitalier, cependant que la zone des écoles scientifiques est flanquée par un large centre sportif pourvu notamment d'un stade de 30 000 places, et la zone des facultés d'art et de lettres par un village d'étudiants et un groupe d'écoles primaires et secondaires. Les plans des diverses facultés ont été étudiés de manière à offrir le maximum de flexibilité dans leur utilisation. Les bâtiments, de formes souvent fort originales, ont été dessinés selon des types standard et font un très large emploi du béton précontraint.

Il est évidemment difficile de savoir si ce grandiose projet sera réalisé un jour étant donné l'incertitude de la conjoncture actuelle, mais il est certainement l'une des œuvres qui permettent le mieux de juger l'apport de Marcello D'Olivo tant du point de vue urbanistique qu'architectural et l'une de celles d'où se dégage le mieux son style personnel. On a beaucoup parlé à ce sujet de l'influence de Frank-Lloyd Wright, et D'Olivo ne cherche pas à cacher son admiration pour le maître de Taliesin, pas plus qu'il ne cache celle pour Le Corbusier. Encore cette influence est-elle plus sensible dans la conception générale des problèmes posés que dans les formes elles-mêmes. C'est l'idée d'une « architecture organique » qui paraît avoir eu chez lui le retentissement le plus profond. Toutes ses constructions en effet semblent se développer autour d'un noyau central (même si celui-ci est parfois un vide) à partir duquel s'organisent des espaces généralement clos. Les formes, souvent arrondies en coques, sont presque toujours enveloppantes et relèvent d'une esthétique en quelque sorte sculpturale bien propre à frapper l'imagination visuelle.

Créateur audacieux, mais toujours réaliste, c'est surtout par la force dynamique de ses structures et l'éloquence impressionnante de ses solutions formelles que Marcello D'Olivo se distingue vraiment des autres architectes de sa génération. Seul parmi ceux-ci, Vittoriano Viganò partage avec lui cette puissance naturelle qui fait d'eux, avec des moyens d'expression différents, les chefs de file de la tendance « constructive » en Italie.



STADIUM AND GIMNASIUM



Aménagement du bureau du Président Directeur Général de la Société Nationale des Pétroles d'Aquitaine - 16, cours Albert 1er PARIS 8e - Meubles : création Bernard MARANGE - GERMANAZ - Siège GAUTHIER - DELAYE

La Société AIRBORNE a créé un Département spécialisé dans l'étude et la réalisation des problèmes d'aménagement de locaux à usage de bureau et de collectivité.

Ce Département prend en charge, outre la fourniture des sièges et meubles de bureau, l'étude complète de vos problèmes d'agencement : revêtements de sols, murs, plafonds, étude acoustique, électricité, etc...

Une équipe de techniciens spécialistes de ces problèmes est à votre diposition. N'hésitez pas à nous consulter. Vous recevrez notre documentation sur simple demande.

Fauteuil coquille bois moulé, garniture cuir
création JURG BALLY

AIRBORNE PLAN SYSTEM

AIRBORNE S.A. DÉPARTEMENT POUR L'AMÉNAGEMENT DE BUREAUX, COLLECTIVITÉS ET ADMINISTRATIONS
18 A 26 RUE SAINT ANTOINE MONTREUIL SOUS BOIS - SEINE - AVRON 46-90 DOCUMENTATION SUR SIMPLE DEMANDE

sepac

décoration

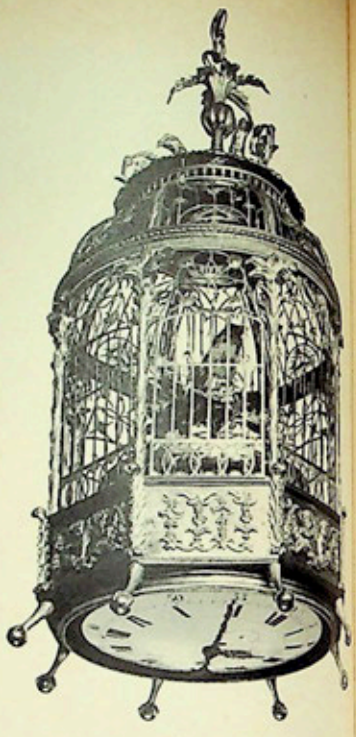
formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

La Foire des



▲ *Cette jolie pendule-cage en bronze doré a été exécutée pour la dauphine Marie-Antoinette. Elle abrite deux oiseaux naturalisés qui chantent toutes les heures.* J. B. Diette, 7 *rue Sainte-Anastase, Paris.*

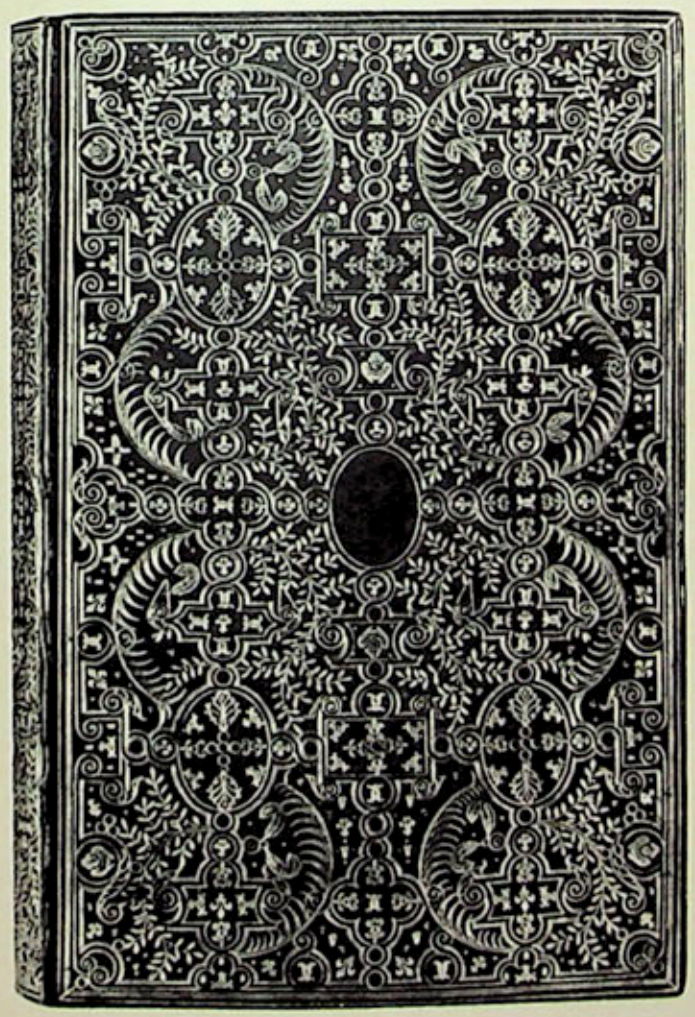
▲ *François Snyders: Nature Morte, signée et datée 1613. Bois, 59 × 87 cm. Cette éclatante composition a probablement été peinte au même moment que le tableau de dimensions identiques du Rijksmuseum d'Amsterdam, signé mais non daté, où les mêmes éléments apparaissent, avec quelques variantes mineures dans la disposition. Robert Finck, 62 boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

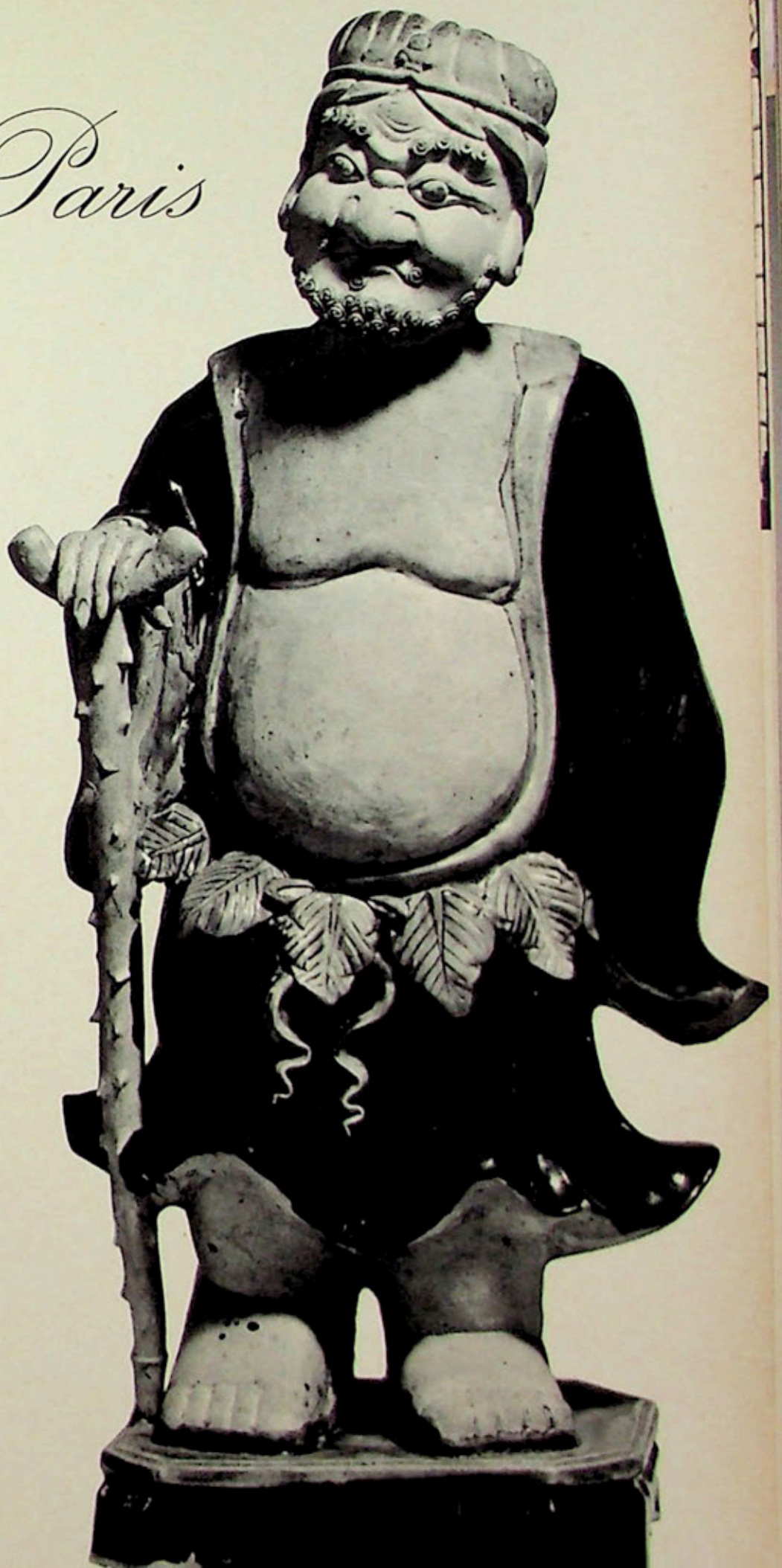
Mémoires de Commines. *Paris, 1581, in folio en veau fauve. Les plats et le dos sont entièrement couverts d'un riche décor « à la fanfare », exécuté par le relieur du roi, Clovis Eve. Cet exemplaire unique a appartenu à l'infant d'Espagne, Philippe d'Autriche, et porte une note de son précepteur, Jehan Lhermite.* Librairie Lardanchet, *100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

Page ci-contre à droite

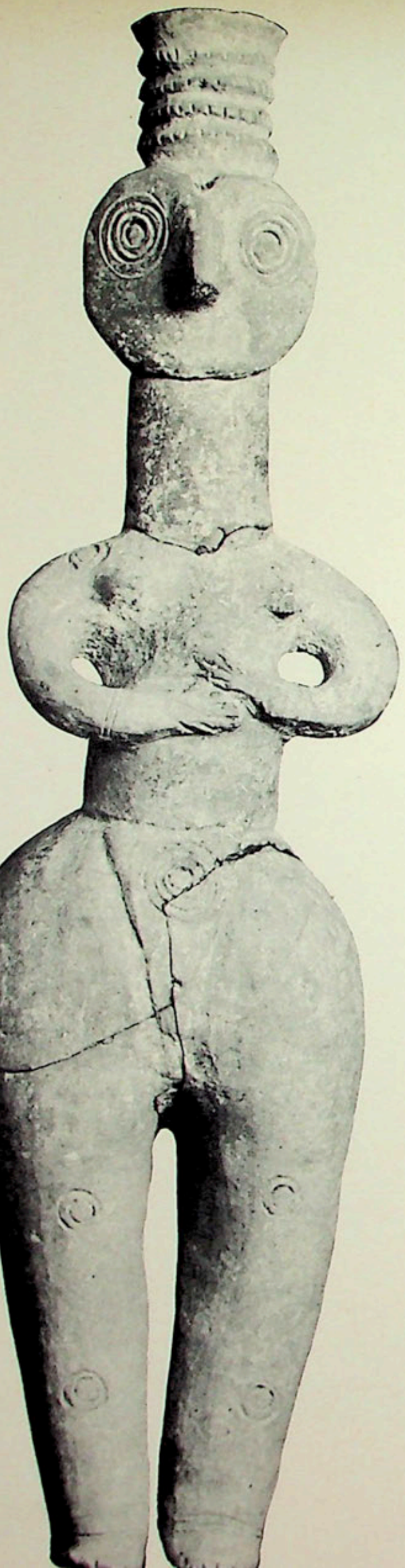
Figurine en biscuit émaillé bleu turquoise et aubergine représentant le génie Taoiste Li-Tie-Kouai. *Son costume de mendiant, la ceinture nouée autour des reins, son bonnet plat et son infirmité (il était boiteux et s'appuyait sur une béquille) le distinguent des autres « siens ». Époque Ming (1368-1619). Haut : 45 cm.* C. T. Loo, *48 rue de Courcelles, Paris.*

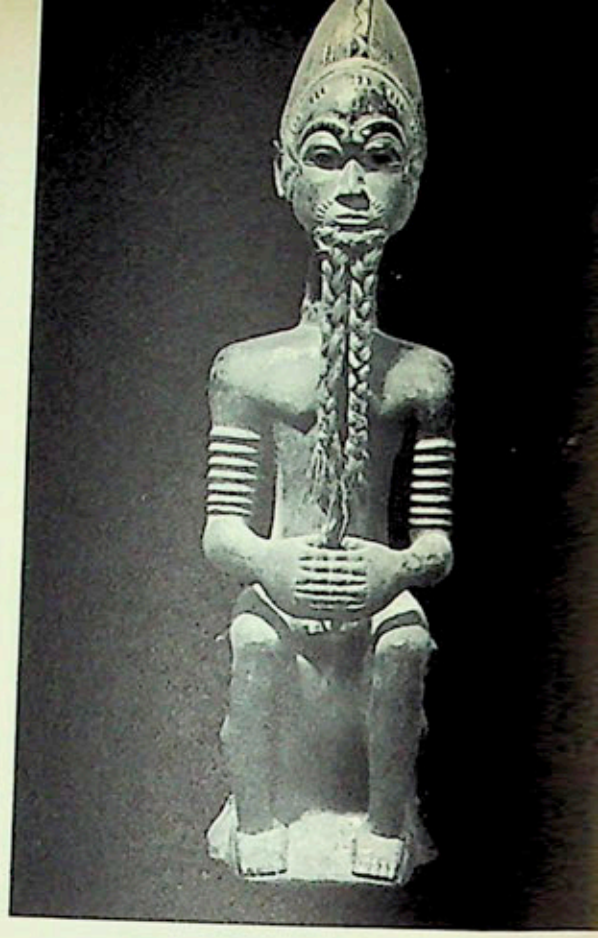
Antiquaires à Paris





Grande idole, *Vénus ou Déesse de la fertilité, du type stéatopyge, trouvée à Mazandaran, sur la mer Caspienne. Cette pièce, d'une grande élégance plastique, appartient à la civilisation iranienne d'Amlach (1200 à 800 av. J.-C.). Haut.: 52,5 cm.* René Withofs, *10 rue Ernest Allard, Bruxelles.* ►

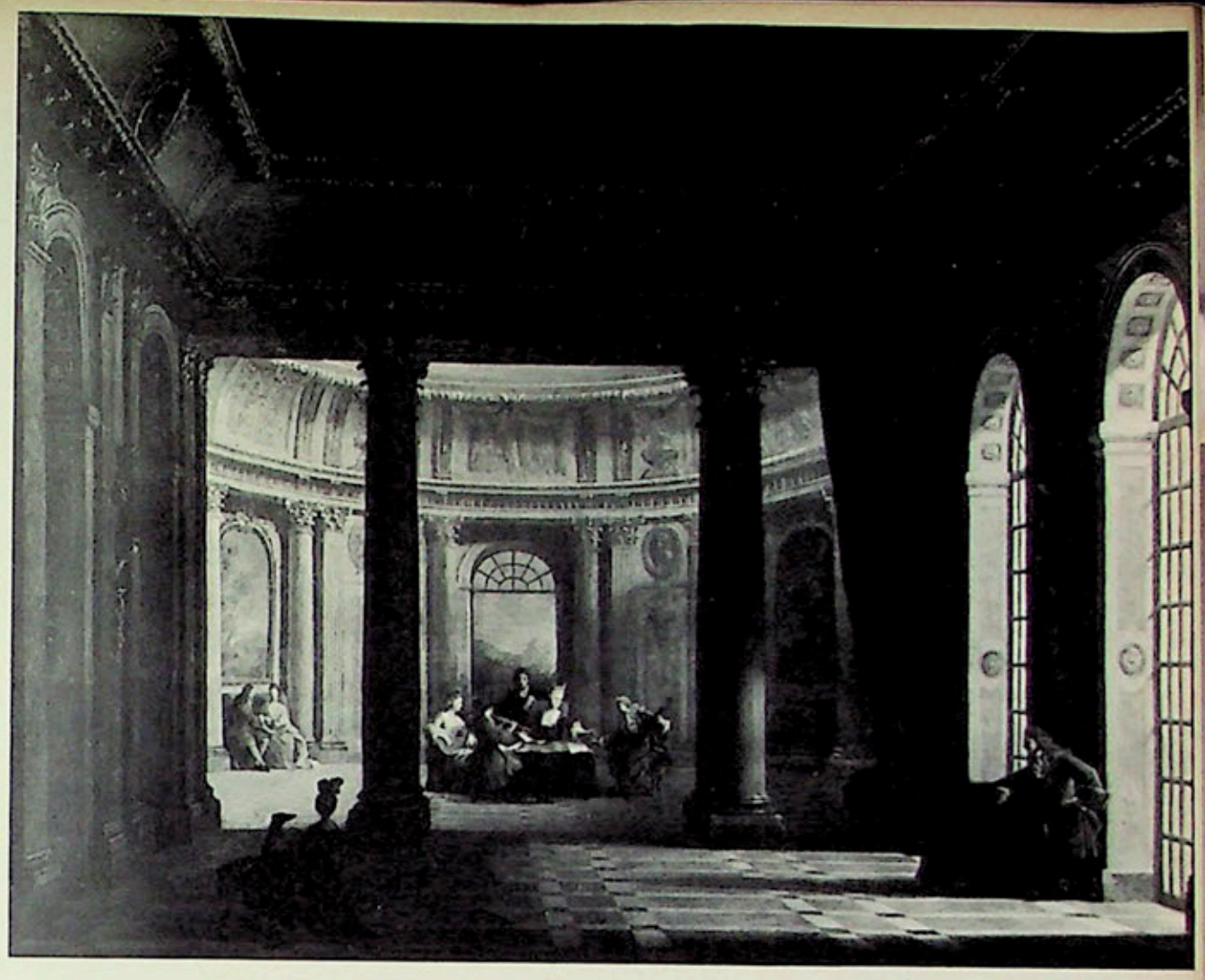




▲

Bois sculpté portugais *du XVIIIe siècle. Les lignes mouvementées de l'ensemble, la polychromie rehaussée d'or, la jolie forme de la coquille de tôle, font de cette pièce un très bel élément décoratif.* Bazin, *8 rue Saint-Julien-le-Pauvre, Paris.*

Philippe Meusnier (1655-1734) : Le Concert. *73×92 cm. Peintre d'architecture, qui travailla à Versailles et à Marly, Meusnier collabora avec Watteau et Pater qui exécutèrent souvent les personnages figurant sur ses tableaux. Il obtient ici un effet d'éclairage habile par le jeu des ombres et de la lumière entrant à la fois par la coupole au fond et par les baies latérales.* F. Heim, *109, Faubourg Saint-Honoré, Paris.*



◄ Sculpture du pays Baoulé *(Côte d'Ivoire) représentant un chef assis. Le bois est revêtu d'une patine brun foncée. Haut. : 60 cm.* Galerie Le Corneur-Roudillon, *206 boulevard Saint-Germain, Paris.*

Grande assiette *d'époque Kang'hi (1644-1722) de la famille verte, remarquable par son décor très dense et l'éclat de la polychromie.* J. M. Bealu, *169 boulevard Saint-Germain, Paris.*
▼

Petite boîte à fard *en faïence verte (Egypte, XVIIIe dynastie). Le décor, d'une finesse et d'un style exceptionnels, représentent d'étonnantes figures de génies protecteurs accompagnant Hathor, la déesse de l'Amour. Haut. : 6 cm.* Jeannette Brun, *219 Dufourstrasse, Zurich.*
▼

◄ *Vase en forme de* figure assise à tête de jaguar. *Cette terre cuite d'un beau rouge foncé à décor blanc est une œuvre intéressante de la civilisation Mochica (Côte nord du Pérou, 950-1200 ap. J.-C.). Haut.: 41,5 cm.* Galerie Opera, *Jacques Artain, 30 avenue de l'Opéra, Paris.*

Console *en bois doré d'époque Regency, choisie pour orner la reconstitution d'une « folie » de Lady Hamilton, où figurent également, avec des meubles de même époque, une étonnante toilette d'argent massif.* Raoul Guiraud, *90 rue de Grenelle, Paris.* ►

Page ci-contre, à droite:

Les petits bronzes de la période nouraghique (Sardaigne 1500-500 av. J.-C.) constituent une incomparable source d'information sur les meurs, le costume, la religion et l'art en Sardaigne avant la domination carthaginoise. La figure d'archer, *que nous reproduisons, appartient à la période la plus accomplie de cette civilisation (8e siècle av. J.-C.) Haut: 23 cm.* Borowski, *7 Angensteinerstrasse, Bâle.*

Martin Van Valckenborch: La Tour de Babel. *Ce paysagiste, né à Louvain, qui émigra à Aix-la Chapelle puis à Francfort, a traité plusieurs fois le thème de la Tour de Babel. Le Musée de Dresde notamment conserve un tableau sur ce sujet. Celui que nous reproduisons est d'une très grande qualité d'exécution et de coloris.* Alex Finck, *28 avenue Louise, Bruxelles.*

▼

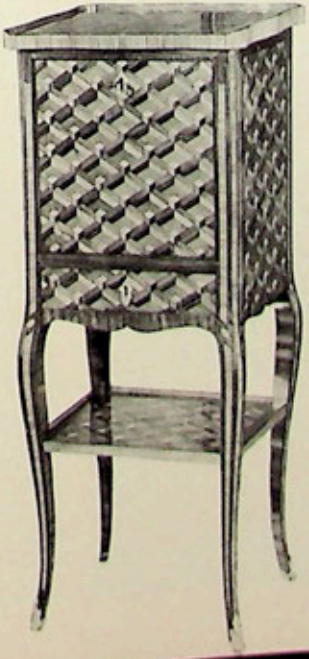
Saint Jacques Matamore. *Bois sculpté polychrome. 126×110 cm. Cette belle œuvre de l'école catalane perpétue au XVIIe siècle un thème traditionnel dans la statuaire de l'Espagne du Nord, aux abords des routes du pèlerinage de Compostelle.* Andrée et Hipola, *Serrano 16, Madrid.*

Glace Louis XVI, *faisant partie d'une paire. La dorure en deux tons du bois sculpté souligne l'élégance des lignes et des proportions.* Roche et Rotil, *279 rue Saint-Honoré, Paris.*

◄ Vierge à l'Enfant *avec saint Jean-Baptiste. Ce bas-relief de marbre, qui a fait partie de la collection Ch. Mège, est un remarquable exemple de l'art des sculpteurs florentins pendant la 2e moitié du XVe siècle.* N. Landau, *3 rue de Duras, Paris.*

Vierge de douleurs. *Bois polychrome de l'école ombrienne. XIVe s. Haut: 160 cm. Cette figure, d'une pureté plastique étonnante, faisait partie d'un Calvaire dont subsiste également une admirable statue de saint Jean.* Brimo de Laroussilhe, *58 rue Jouffroy, Paris.*

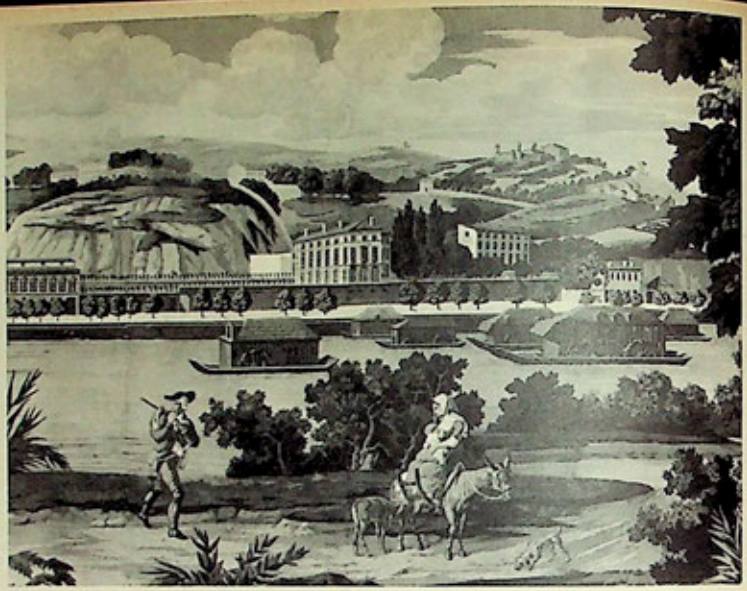
▼



◄ Tapis de la Savonnerie *d'époque Louis XV à médaillon vert et fond beige 3 m × 4 m. Il est dans un état de conservation exceptionnel qui laisse tout son éclat au décor de fleurs polychromes.* Catan, *129 Champs-Elysées, Paris.*

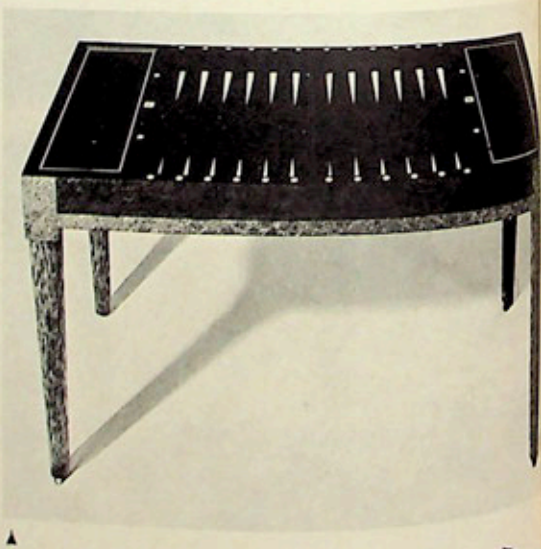
Petit secrétaire *à quatre faces en marqueterie de bois de couleur. L'élégance du décor à mosaïque de cubes et la qualité des bronzes sont caractéristiques de l'ébéniste dont il porte l'estampille, J.-M. Chevallier, reçu maître en 1768.* Revillon d'Apreval, *1 rue Montalembert, Paris.* ►

◄ *Ce* panneau peint en grisaille *fait partie d'un étonnant décor de boiserie exécuté par un peintre de l'atelier de Vouet pour une salle de l'ancien château royal de Chenaille, près de Châteauneuf-sur-Loire. Les grands panneaux présentent des scènes mythologiques. Les éléments décoratifs sont particulièrement soignés. Le monogramme des propriétaires figure sur les volets peints des fenêtres qui ont été conservés dans leur état ancien. Cet ensemble constitue un exemple à peu près unique du décor intérieur de l'époque. J. Kugel, 20 rue Amélie.*



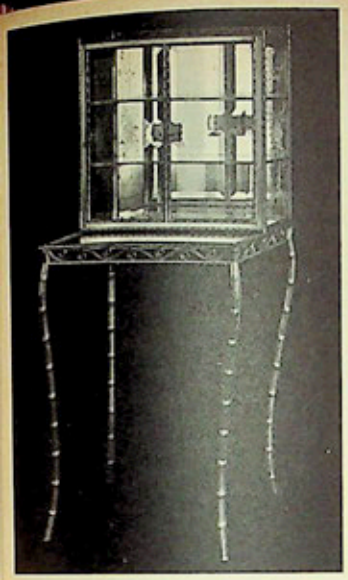
▲ *Ce* papier peint panoramique *est un fragment d'un ensemble de 32 lés représentant la ville de Lyon et la rive droite du Rhône. Il a été imprimé par Félix Sauvinet vers 1820 et a figuré en 1823 à l'Exposition des Produits de l'Industrie.* Carlhian, *73 Quai d'Orsay, Paris.*

▲ *De part et d'autre d'un remarquable secrétaire Louis XVI en laque, deux fauteuils attribués à Séné. Bronzes japonais du XVIIIe s. Au-dessus, un tableau de Guillaumin, Quai à Rouen (1907).* Maurice Chalom, *17 place Vendôme, Paris.*



▲ Table de tric-trac, *signée de G. Kinz, reçu maître en 1768. Les pieds façonnés en branches d'arbre contrastent curieusement avec le travail très élaboré de l'ébène et de l'ivoire sur le plateau.* Hagnauer, *10 rue de Seine, Paris.*

Ce très beau fauteuil à têtes de sphynges, *fait partie d'un mobilier Directoire présenté dans un pavillon XVIIIe à ciel ouvert orné à l'extérieur, de pilastres de tierre alternant avec des « congélations » de terre cuite.* Alavoine, *42 av. Kléber, Paris.* ►



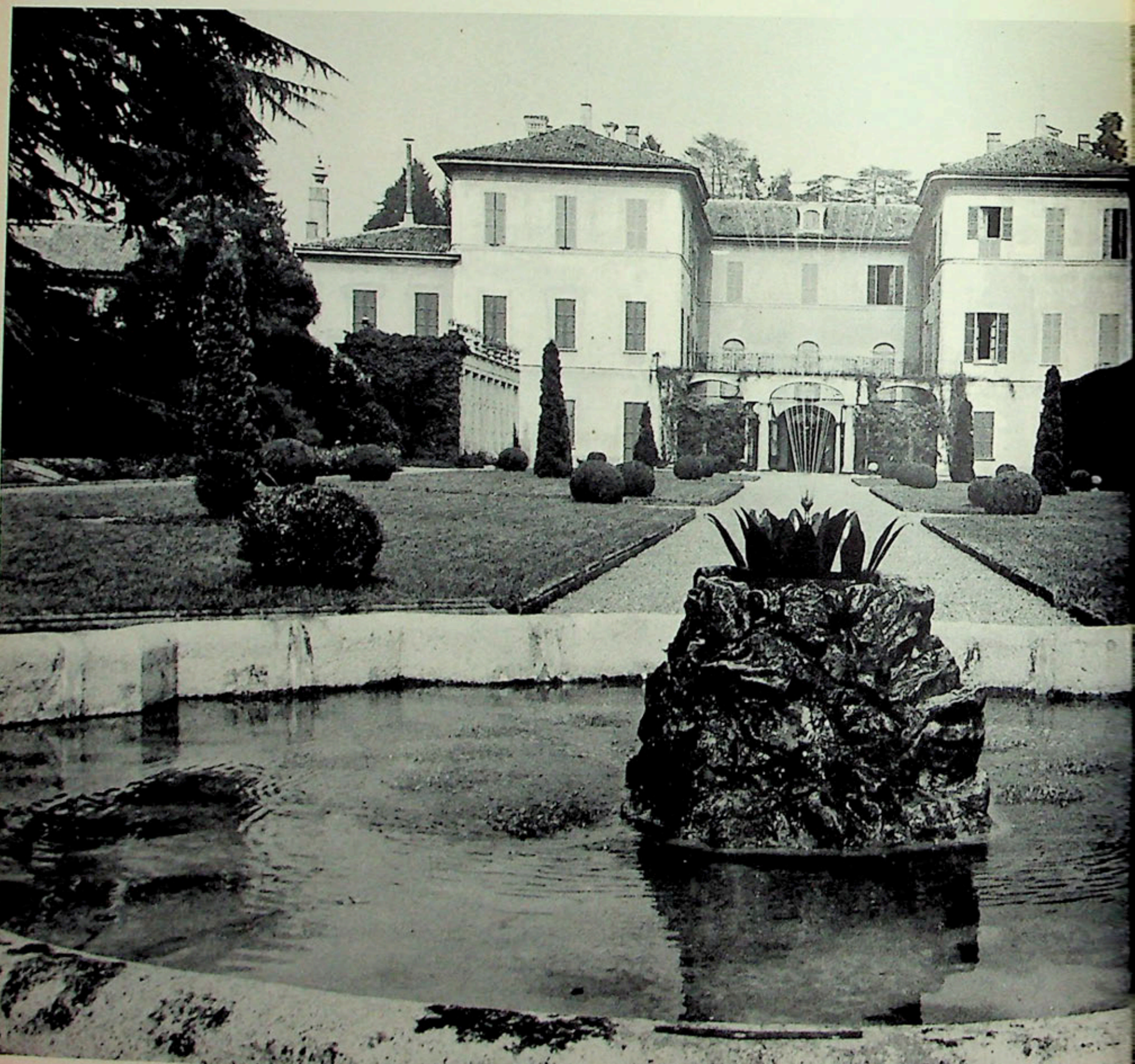
◄ *Petit bonheur-du-Jour Napoléon III en bronze doré, glace et verre gravé. Le scintillement des miroirs biseautés, les gravures délicates, l'éclat des bronzes finement travaillés en tiges de bambou donnent un charme rare à ce petit meuble original et précieux.* M. Castaing, *21 rue Bonaparte, Paris.*

Soupière et son présentoir ► *en ancienne porcelaine de la Compagnie des Indes. XVIIIe siècle. Fruits, fleurs, légumes et champignons, dans une gamme de couleurs vives, composent un riche décor à cette superbe pièce dont la forme est celle des pièces d'argenterie française du début du siècle qui étaient envoyées comme modèle aux artisans chinois.* Au Vieux Paris, *Bonnefoy et Cie. 4 rue de la Paix, Paris.*

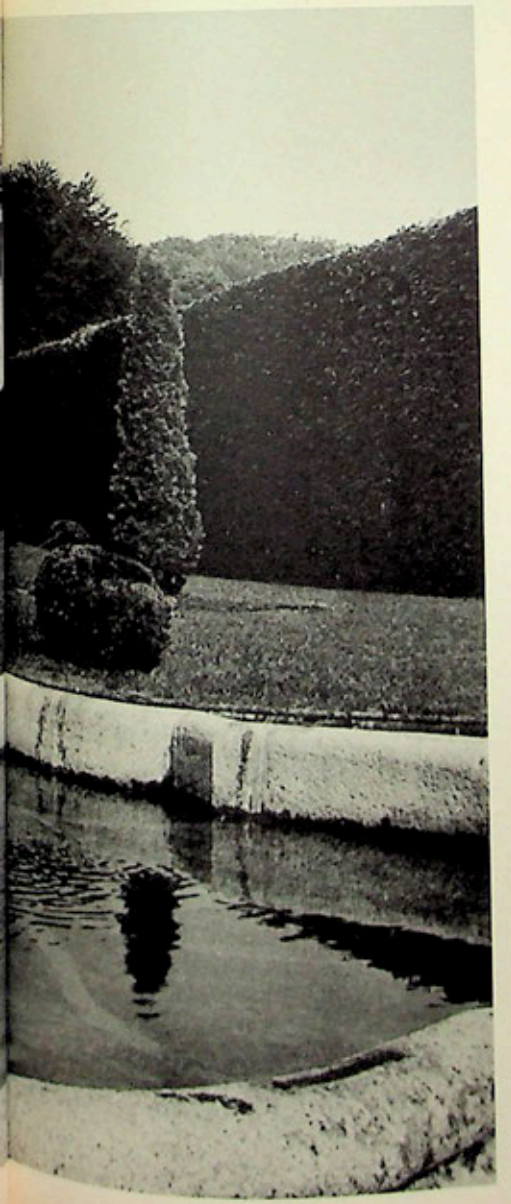
A l'extrême droite

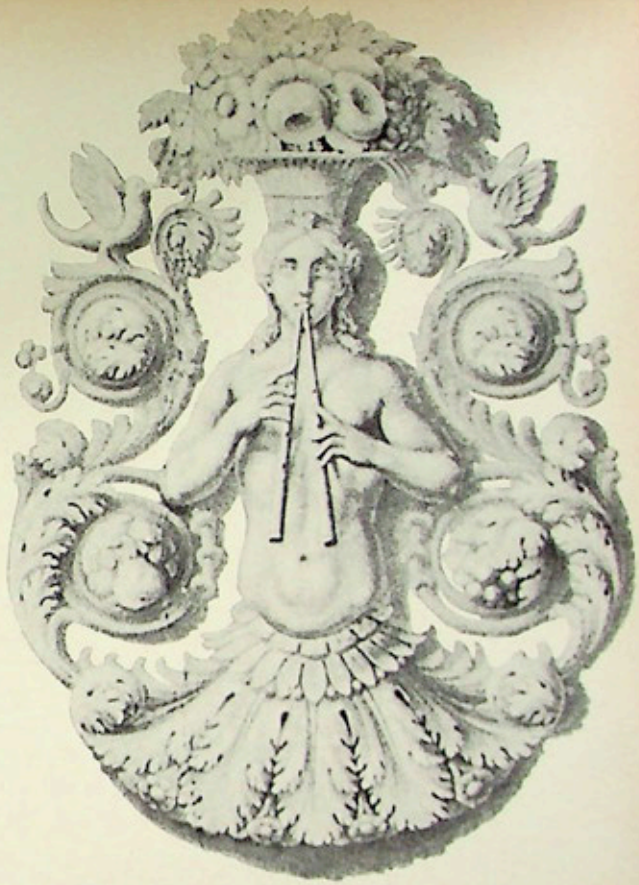
Nativité. *Albâtre 12×26 cm. Nottingham, XVe s. A la fin du Moyen-Age, les ateliers de Nottingham produisaient en très grand nombre des bas-reliefs, destinés à des retables ou à des sarcophages. Celui-ci se signale par l'équilibre simple de la composition et le charme expressif des visages.* L. P. Bresset, *5 quai Voltaire, Paris.*

La villa Panza di Biumo a été construite vers 1750 sur une colline dominant Varese. Le parc, entouré d'une balustrade en fer forgé du XVIIIe s. est aménagé en terrasses artificiellement nivelées. Un jardin anglais, un parc à l'italienne et des gazons s'y succèdent. Une partie de la maison est habitée par le comte et la comtesse Alessandro Panza di Biumo, l'autre par le comte et la comtesse Giuseppe Panza di Biumo. Les premiers ont meublé leur aile dans l'esprit du début du XIXe siècle avec un



luxe de couleurs et de tissus qui s'accorde aux modifications apportées à l'ordonnance intérieure de la villa à l'époque néo-classique. Les seconds, eux, ont opté pour les meubles — et les objets — de haute époque et pour l'art d'avant-garde. Dans cette belle demeure patricienne du XVIIIe siècle, les deux formules se complètent et s'harmonisent étonnamment.



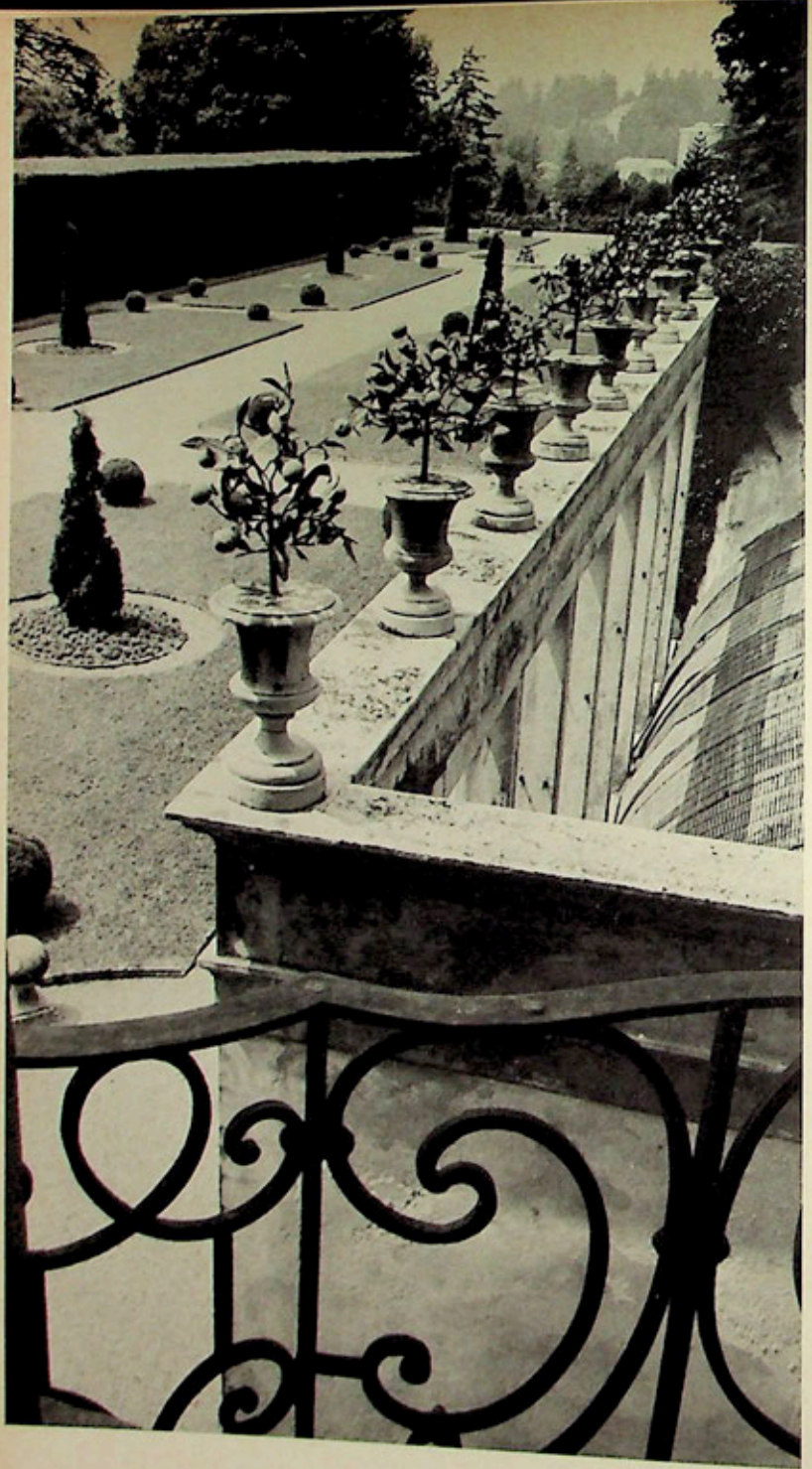


▲ *Détail de la décoration du plafond dans la salle de bal.*

◀ *La villa vue du jardin à l'italienne. Au premier plan, un bassin de pierre. Une longue charmille accède au salon d'été* *(voir page 106).*

Page ci-contre, en haut
La salle de bal est un bâtiment de style néo-classique ajouté à la villa au début du XIXe siècle.

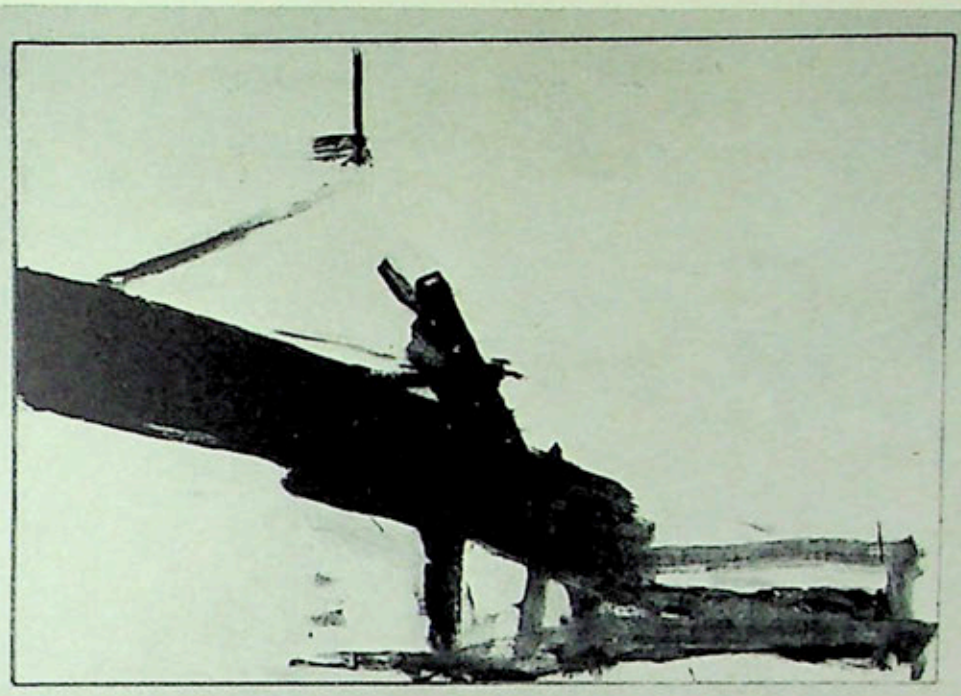
La villa Panza à Biumo

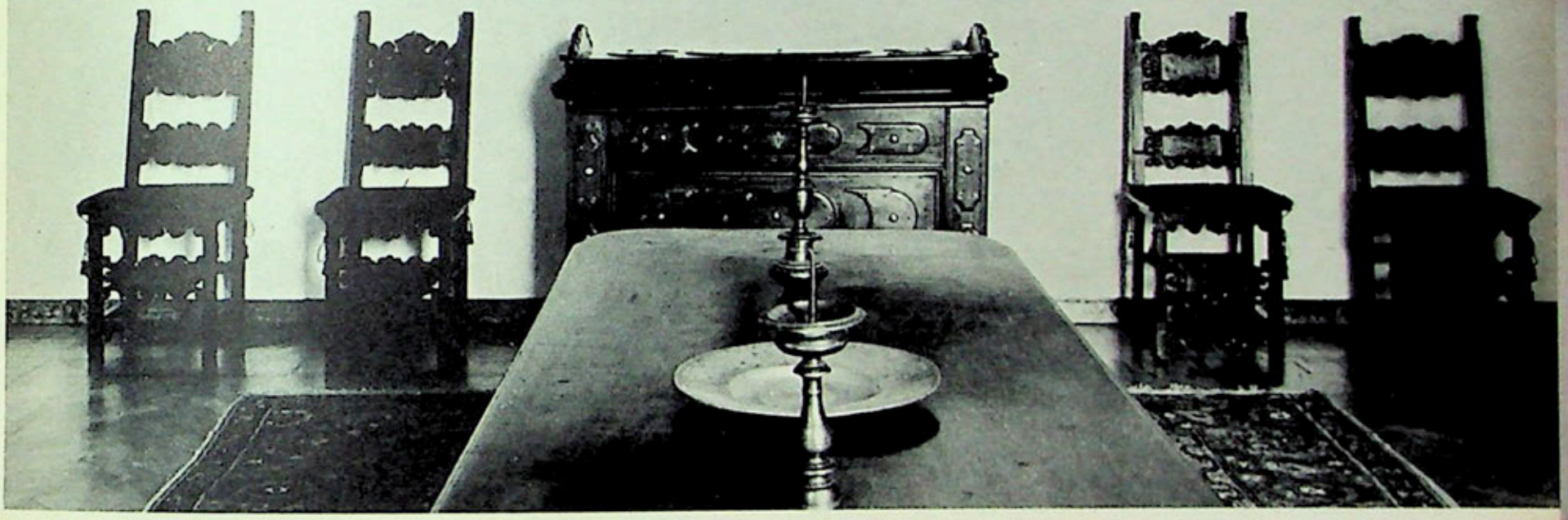


▲ *Le jardin à l'italienne vu d'un balcon du premier étage. Sur la balustrade qui longe la serre, dans des vasques de pierre, des citronniers en fer forgé de la fin du XVIIIe siècle.*

La salle à manger de Giuseppe Pan... Au-dessus d'un bahut bolonais du déb... XVIIe s., un tableau de Kl... Monitor (1956). Sièges vénitiens d... deuxième moitié du XVIe s. Sur la ta... lombarde (début du XVIIIe s... des candélabres toscans du XV...

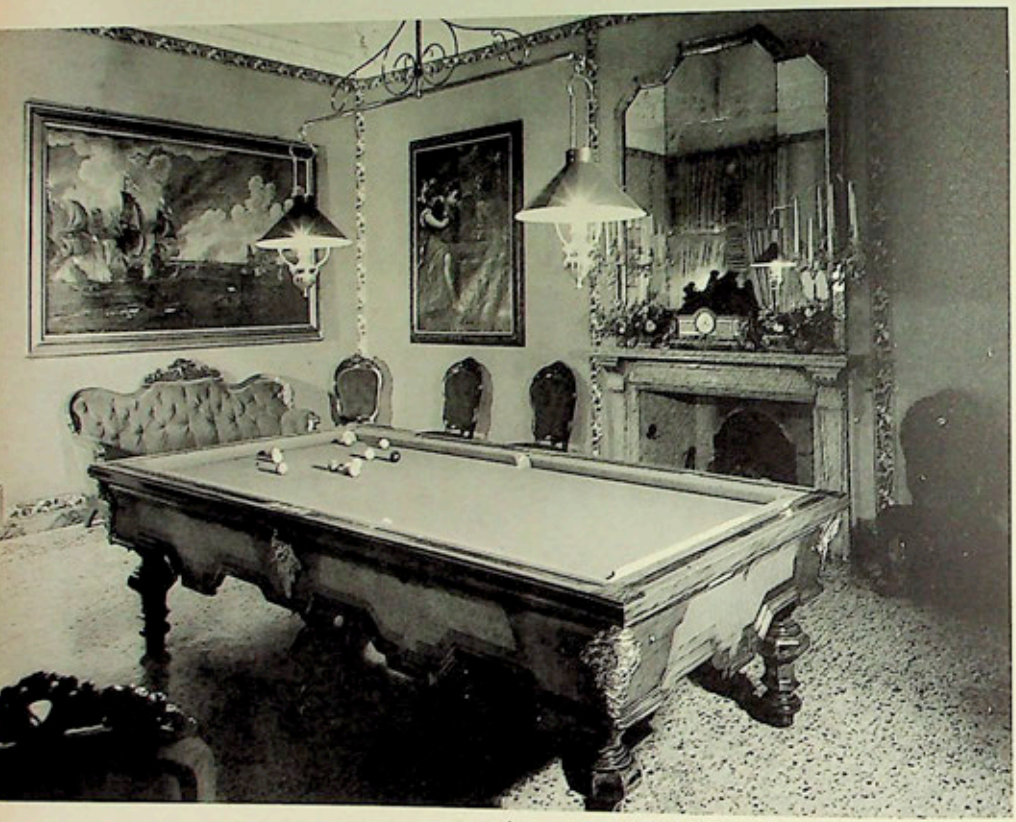
Dans l'appartement de Giuseppe Pan... près d'un banc lombard du milieu d... XVIIIe s., deux montages d... Robert Rauschenberg, « Broadcast » (... « Inlet » (1959). Au fon... fauteuil vénitien du XVIIe ...





◄ *Un coin du parc. Enfoui dans l'herbe, un fragment de balustrade en pierre du XVIIe siècle.*

Le hall du rez-de-chaussée qui donne accès au s
d'Alessandro Panza est meublé en Napoléon III. Les chai
et la banquette sont tendus de velours de lin vert foncé. Au m
gravures du début du XIXe s. Table jupon
de soie verte et sol en mosaïq



Dans l'appartement d'Alessandro Panza, la salle de billard Napoléon III au rez-de-chaussée. Les sièges capitonnés sont tendus de rouge vif. Sur les murs jaune ocre soulignés de bordures fleuries des tableaux vénitiens et flamands du XVIIe s. Lustre de billard anglais en argent. Mosaïque à la vénitienne sur le sol.

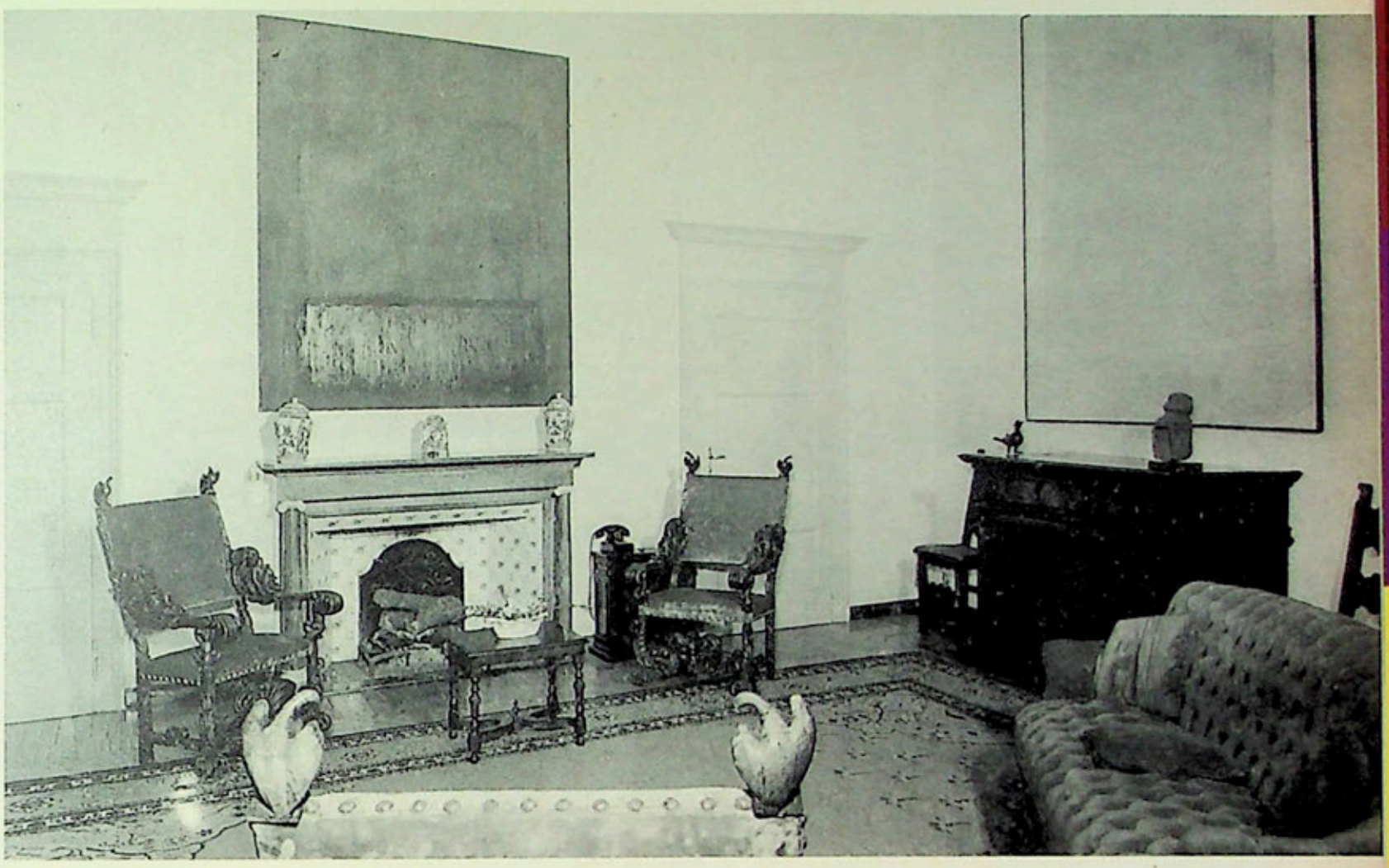
Au premier étage, dans la galerie qui mène aux appartements de Giuseppe Panza, deux accrochages en contraste au-dessus d'une balustrade de chœur du début du XVIIIe provenant d'une église des environs de Parme: à gauche, une toile de Rothko, Black on dark, Siena on purple *(1960), et à droite, un tableau vénitien de la fin du XVIIIe.*

▲
Les murs du salon d'été sont tapissés de chintz anglais à ramages vert sur fond blanc. La porte fenêtre, qui s'ouvre sur une charmille, crée un effet de trompe-l'œil très réussi. Les sièges Napoléon III sont recouverts les uns d'un velours de soie mordoré, les autres du même chintz que les murs. Pendule anglaise du XVIIIe s.

◄ *Entre deux portes-fenêtres du grand salon, sur une commode Restauration, un dragon chinois, de porcelaine.*

Dans le salon de Giuseppe Panza, au-dessus de la cheminée revêtue de carreaux bleu et blanc, un Rothko, Purple Brown. *A droite, une toile de Tapiès, au-dessus d'un secrétaire bolonais du début du XVIIe, sur lequel est placée une statue aztèque archaïque. Tapis d'Asie Mineure (XIXe s.). Les fauteuils vénitiens du XVIIe et le confortable canapé capitonné sont tendus du même velours de lin rouge vif.*

▼



◄ *Dans le vestibule du premier étage, à droite, un montage de Rauschenberg,* Winterpool *(1959).*
La porte ouverte à gauche donne sur la galerie dont un aspect est reproduit page 104.

JACQUES-ÉMILE BLANCHE

Suite de la page 65

« On le crut grossier et violent, alors qu'il eut la main d'un vieil officier à la retraite, les scrupules d'un novice, l'œil d'un premier communiant »... Peu de peintres se sont autant que lui embrouillés dans les plans, mais « si dans chacun de ses tableaux il y a ensemble, masse, c'est par un miracle du prodigieux, de l'unique et inimitable coloriste. Le ton équilibre les volumes. » Ainsi, « dangereux exemple, Cézanne est un maître pour des maîtres, non pour des élèves ». Tout son art est tourné vers le passé; il recherche désespérément les secrets des maîtres « gémissant sur son impuissance, sentant que la peinture à l'huile est un art moribond, humble et méprisant sans doute, mais quant au but qu'il poursuit, désarmé... Il reconstruit en maçon amateur, moellon à moellon, le temple aboli ».

Tout à l'opposé, Van Gogh et plus encore Gauguin, le diable en personne pour Blanche, « le Saint-Esprit dont l'influence a peu à peu transformé la peinture européenne, ou plutôt son aspect linéaire et décoratif ». La recherche de l'émotion, la nostalgie du primitif, le mépris ou l'ignorance du « métier » conduisent à l'abandon progressif du modelé, des ombres, de la profondeur. C'est l'improvisation géniale qui va désormais toucher le public. « Nous nous sommes désaccoutumés de l'œuvre menée à terme. Nous aimons l'esquissé, le tâtonnant et le susurré plus que la démonstration implacable du savant qui nous force à voir comme lui ». C'en est fait de la peinture traditionnelle; le tableau n'est plus que surface colorée, affiche, cri. Et c'en est fait aussi du peintre, devenu une sorte de thaumaturge, dont on attend à chaque instant qu'il crée le scandale et multiplie les miracles. « Nous avons toujours besoin d'un saint de plus mais certaines époques sont davantage propices à la canonisation; nous sommes dans une ère de générosité à l'égard des peintres et ceux-ci se portent avec d'autant plus de désinvolture comme candidats à la béatification ».

Les convictions de Blanche devaient le conduire à être souvent injuste à l'égard de la peinture moderne. Nous ne détestons pas qu'il écrive de Marie Laurencin qu'elle fut « la Perrette et le pot au lait du cubisme », de Chagall qu'il est « russe, trop russe, plus que russe», ou qu'il adresse les éloges les plus modérés (en 1931) à Segonzac, Vlaminck et à quelques autres coryphées de la tradition française. Mais Modigliani ne serait-il qu'un « maniériste supérieur », Vuillard qu'un paysagiste « qui semble faire des vocalises comme des petits cris de moineaux sur le toit d'un immeuble parisien », « collaborant simplement », comme peintre, « avec l'ébéniste et le tapissier »? Si Blanche n'a pas résisté au cubisme, c'est en se le reprochant toujours un peu comme une sorte de dévergondage intellectuel que seul l'aspect spéculatif et « constructeur » du mouvement lui paraissaient excuser. Cependant ses convictions intellectuelles ne l'ont pas empêché de *voir* admirablement la peinture de son temps. L'œil était chez lui supérieur encore à l'intelligence critique. Malgré la méfiance que lui inspiraient les « naïfs » il a mis Rousseau à sa juste place. Il a très sagement parlé de Picasso et il a dit son éblouissement devant les grands Matisse, *Les Demoiselles à la rivière*, *La leçon de piano*, quitte à signaler vertement les faiblesses du peintre ou plutôt les facilités qu'il s'accorde.

Les vertus intellectuelles que Blanche avaient héritées d'une éducation et d'une époque rationaliste lui ont fait considérer avec beaucoup d'ironie tout ce que le symbolisme et les « tendances idéalistes » chères à Maurice Denis avaient déposé de mauvaise littérature dans la peinture du début du siècle. Il n'en fut que plus ouvert à ce qui était véritablement « moderne » dans l'art de son temps: après toutes les langueurs de l'Art Nouveau, les « Ballets russes, dit-il, ont refait l'éducation de nos sens » et l'article qu'il a consacré (dans *Dates*) à Diaghilew et à ses collaborateurs est sans doute le plus intelligent et le plus évocateur qui ait été écrit sur la question.

Nul doute cependant qu'il ne soit à son meilleur lorsqu'il évoque les maîtres dans l'admiration desquels il a grandi. On ne peut parler mieux qu'il l'a fait, de Corot, de J.F. Millet et des paysagistes du XIXe siècle. Son portrait de Manet, fait de petites touches si négligentes d'apparence, est un des plus précieux documents que nous possédions sur le caractère de l'homme et les méthodes de travail de l'artiste, et Bernard Berenson se plaisait à dire que l'étude de Blanche sur Fantin-Latour était le meilleur article de critique d'art qui ait paru en France après la mort de Baudelaire. On lui a reproché de rabaisser ses modèles, de ne pouvoir exalter l'œuvre qu'en diminuant l'artiste. Navrante ineptie de journalistes pour qui la vie d'un peintre ne peut être qu'une légende dorée. Blanche n'ignorait pas que les tics, les faiblesses qu'il notait, rendaient l'homme plus touchant et l'artiste plus compréhensible. Ainsi Fantin qui vivait calfeutré, couvert de tricots et en chaussons, ne sortant que pour le Salon de son atelier « où pendant plus de trente ans, chaque jour, il prépara ses couleurs, lava ses pinceaux, balaya le plancher et fit son œuvre ». Ou encore cette séance dans l'atelier de Manet pendant laquelle celui-ci, qui exécute le portrait d'une petite fille, « veut prouver à Mme Madeleine Lemaire qu'il peut faire concurrence à Chaplin, le maître portraitiste de ces dames. Il croit enjoliver, flatter, il choisit les roses les plus tendres, fond les couleurs du pastel. Il efface, recommence; le modelé est de plus en plus raboteux, le noir domine, cerne les contours. « C'est un corbeau! » dit Aurélien Scholl. « Vous êtes dur pour les femmes. ! »

Blanche appartenait à une génération et à un monde dont Manet et Degas furent les dieux, pour leur génie sans doute, mais aussi par ce qu'il y avait en eux d'élégance et de vivacité parisiennes. Il n'a peut-être pas aussi bien senti Monet et Renoir et, sur le tard, il lui est arrivé d'être injuste à l'égard de l'impressionnisme qu'il rendait responsable de tout ce qu'il y avait à ses yeux de relâché et d'informe dans l'art moderne. Par ses articles comme par ses portraits, Blanche aura été le chroniqueur de cette bourgeoisie sérieuse et intellectuelle de la fin du XIXe dont Fantin fut le peintre et Manet le scandale. Personne n'a su mieux que lui évoquer les milieux dans lesquels se faisait et se discutait la peinture, l'atmosphère des ateliers, la décoration des appartements, les meubles, les tentures du XIXe siècle finissant, de l'Art Nouveau et de l'Exposition des Arts décoratifs. Son « Histoire de l'Art sous la IIIe République » est un document inappréciable sur l'évolution du goût, le conservatoire en même temps des gloires défuntes, de ces artistes aujourd'hui presque oubliés que l'on découvrira à nouveau lorsque notre information sera moins incomplète, le goût plus divers et plus tolérant. Sans J.E. Blanche on ne saurait peut-être pas en France qu'il existe une peinture anglaise et c'est les *Propos de Peintre* en main qu'il faudrait parcourir les nouvelles salles du XIXe siècle au Louvre.

« C'était, écrit Maurice Martin du Gard, une sorte de seigneur de la Renaissance, érudit, questionneur, cancanier, le plus curieux des hommes. » Blanche fut en effet un grand « curieux », comme on l'était au XVIe siècle, comme on le fut encore « à l'époque des frères Rouart ». Ses incompréhensions, ses « désirs », pour parler comme Gide, peuvent irriter, comme ce leitmotiv: « Il n'y a plus de peinture, il n'y a plus de société », qui résume trop souvent les convictions de la fin de sa vie. Il comprenait plus vite et plus volontiers qu'il n'aimait et il a eu le tort de juger l'art moderne en fonction d'une tradition abolie. Mais ses dénis furent autant de défis à la mode, au snobisme, aux enthousiasmes naïfs et il n'a pas, en somme, si mal séparé le bon grain de l'ivraie. Ajoutons qu'il fut le plus indépendant des hommes, qu'il ne servit aucun intérêt, ne se lia à aucune coterie, et que les vertus morales, qui sont les premières vertus du critique, étaient chez lui aussi remarquables que les dons naturels.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez les écrits de Jacques-Emile Blanche, surtout les Propos de peintre *et* L'Histoire des Arts sous la IIIe République.

s. delaunay MAI

mortensen

JUIN

galerie denise rené • paris
124, rue la boétie 8e — élysées 93.17

GALERIE JEANNE BUCHER

53, rue de Seine - Paris 6e - Danton 22-32

BISSIÈRE

tobey - vieira da silva - hajdu - szenes
stahly - aguayo - louttre - moser
nallard - mihaïlovitch - carrade - chelimsky

Etude de Me Georges Blache,
Commissaire-Priseur
5, rue Rameau - VERSAILLES - (950-55-06)

Mercredi 23 mai, à 21 heures:
Importants tableaux modernes
par: Bauchant - Boudin - Chabaud - Cross - Derain - Desnoyer
J. Dufy - Friesz - Gromaire - Guys - Lebourg - Loiseau - Luce
Kremegne - Quizet - Rodin - Utrillo - Valadon - Valtat, etc.

Mardi 29 mai, à 21 heures:
Très beaux tableaux anciens
Argenterie ancienne - Collection de boîtes en or
Sièges et meubles
des XVIIIe et XIXe siècles
Certains estampillés des Maîtres ébénistes. Commodes.
Secrétaires. Bureau plat. Bergères. Suite de fauteuils Louis XV
Tapisseries - Tapis d'Orient
Experts pour l'Argenterie et les Boîtes en or:
Messieurs Reinach — *Expert près la Cour d'Appel*
de Fommervault — *Expert près les Douanes Françaises, Arbitre près le Tribunal de Commerce*
17, rue Drouot, Paris (PRO 89-82)

Mercredi 6 juin, à 21 heures:
Peintures modernes et contemporaines
Art non figuratif
par: Arp - Atlan - César - Charchoune - Cottavoz - M. Ernst
Estève - Fautrier - Freundlich - Garbell - Geza Szobel - Gleizes
Herbin - Lanskoy - Lapicque - Lurçat - A. Marchand - Mathieu
Pfeiffer - Reichel - Singier, etc.

Me Georges Blache
Commissaire-Priseur en son HOTEL RAMEAU

Les ventes sont toujours précédées, la veille, d'une exposition de 9 heures à 18 heures. - Les catalogues illustrés sont en distribution à l'Etude, ou envoyés sur demande.

Louis Grodecki

Suite de la page 55

L'art français est aussi, à partir de 1350, travaillé par des forces nouvelles. On parle du « réalisme » apporté dans des ateliers parisiens par les miniaturistes et les sculpteurs flamands venus à la cour de Charles V et de ses frères. Mais, s'il s'agit de l'art du portrait funéraire, le tombeau de Philippe III (avant 1307, à Saint-Denis) en offrait déjà un parfait exemple. La vogue du portrait au cours du siècle ne se démentit pas et donne des œuvres magistrales, comme l'effigie peinte de Jean le Bon (si semblable à celle de Charles V de France, à la chapelle de la Vierge du château de Karlstein), ou les statues de Charles V et Jeanne de Bourbon du Louvre: il est important de constater, en analysant ces admirables figures, que le sculpteur imprime à ces visages, si justement observés, un sourire conventionnel et comme maniéré, qu'il compose les attitudes et la draperie avec élégance, qu'il « stylise », en un mot, ces portraits. De même les détails familiers ou intimes que l'on observe alors dans la miniature parisienne, les paysans et le bétail, les ébauches du paysage, ou certains gestes empreints de naturel et comme saisis sur le vif, ou encore les traits expressifs comme les têtes repoussantes des bourreaux et des démons, les visages crispés de douleur des Vierges de Pitié, tout cela ne peut pas être tenu pour une nouveauté « réaliste ». On les connaît depuis longtemps dans la miniature: les « vues de Paris » dans la *Vie de Saint Denis* de 1317 en sont remplies. En outre, tous ces « motifs », empruntés à l'observation (ou à la convention) s'intègrent dans un univers artificiel et irréaliste dans son essence stylistique. Le *Parement de Narbonne*, du Louvre, résume admirablement, vers 1375, les traits principaux de l'art français à ce moment de l'évolution. La recherche du portrait et du détail expressif ou « réaliste » s'intègre dans des compositions traditionnelles, dans le style mélodieux et flexible, « calligraphique ». Ce qui y est nouveau est la complexité formelle, la somme d'expériences artistiques diverses réunie par le peintre. La *Passion* et la *Flagellation* révèlent de fortes influences siennoises, la maturité dans l'art de diviser la scène, de la placer dans un cadre; le *Portement* et le *Baiser*, dans leur groupement compact (ce monticule de personnages agglomérés), comme aussi dans certaines silhouettes heurtées et discontinues, révèlent des contacts avec l'art germanique ou flamand.

Cette qualité « internationale » de l'art à la fin du XIVe siècle a été observée depuis longtemps; Courajod a même parlé de « style international » (mais, au moyen âge, tous les styles sont internationaux). Il est évident que les contacts entre les principaux centres artistiques sont à cette époque si étroits et les échanges si nombreux, que l'on a de la peine à « localiser » un bon nombre de peintures. Le « diptyque Wilton » de Londres, représentant Richard II devant la Vierge, est peut-être anglais et peut-être français; le « diptyque Carrand » du Bargello a été successivement tenu pour français, flamand, catalan et westphalien; le « Maître de Heiligenkreuz », travaillant en Autriche au début du XVe siècle, a été considéré quelquefois comme français. L'aire de ce style englobe encore, outre les pays au Nord des Alpes, la Catalogne, l'Italie du Nord; avec des nuances propres, la Toscane en fait aussi partie; les Siennois de la première moitié du quattrocento et, à Florence, Lorenzo Monaco et tout le courant pictural « gothique », auquel s'oppose Masaccio. Chez Masolino, ou encore chez Gentile da Fabriano, l'élégance précieuse du style de 1400 va laisser de fortes traces.

L'internationalisme gothique a débuté vers 1300 déjà, en ce qui concerne la peinture, par les voyages d'artistes que nous connaissons par des textes, par l'appel de main-d'œuvre dans des châteaux et des palais princiers. Avignon, où est installée la cour papale, est un de ces centres, Paris en est un autre, avant les désastres de la guerre de Cent Ans; l'empereur Charles IV de Luxembourg suscite un autre foyer, le plus intense peut-être au milieu du XIVe siècle, à Prague et à Karlstein. C'est sur cet exemple que l'on peut voir le mieux les progrès de la fusion des apports nationaux divers. Tomasso de Modène vient d'Italie du Nord; c'est un peintre de second ordre peut-être, mais par là même adaptable à ce milieu cosmopolite. Peter Parler vient d'Allemagne occidentale, de même que, si l'on accepte les hypothèses de Friedl, Nicolas Wurmser, le peintre des portraits de la chapelle de la Vierge à Karlstein. L'auteur anonyme de l'extraordinaire *Liber viaticus* de Jean de Streda (le seul manuscrit d'Europe centrale qui soit de la même qualité que les grands chefs-d'œuvre de l'enluminure française à l'époque de Charles V) est probablement français, issu de l'art parisien, mais touché, à Prague, par les influences italiennes et par celle du grand maître tchèque, Théodorich de Prague, auteur et coordonateur des peintures de la chapelle Sainte-Croix de Karlstein. Théodorich amalgame les traditions gothiques locales — le style du retable de Vyssi-Brod (Hohenfurt) — les apports italiens et germaniques; il définit mieux qu'aucun autre artiste de ce temps le « style mou » maniériste. Son influence sera considérable, en Europe centrale, en Allemagne, jusqu'aux rives de la mer du Nord, dans l'art du maître Bertram, travaillant à Hambourg.

Le centre « impérial » bohémien restera actif jusqu'au début du XVe siècle: il est intéressant de voir comment il évolue, entre 1360 et 1400. Comme en sculpture les qualités « monumentales » de Parler se muent en un style plus souple, plus précieux, plus menu (on pense à l'admirable figure de saint Wenceslas de la cathédrale de Prague), de même, en peinture, à l'ampleur du style de Maître Théodorich succèdent des créations beaucoup plus nerveuses, plus « gothiques », plus maniérées, des peintres de 1380 et surtout de l'extraordinaire Maître de Wittingau, ou Trebon. Même évolution encore en miniature: les manuscrits de Wenceslas, fils de Charles IV, un bibliophile comparable à Charles V ou à Jean de Berry, montrent une frénésie décorative, une nervosité de forme, une surcharge ornementale, un « retour au gothique », tout à fait remarquable. La série des « *schöne Madonnen* » de la fin du XIVe et du début du XVe siècle, bohémiennes ou autrichiennes, comme celle de Krumlov, à Vienne, ou celle de l'église de Trebon, ressuscite, avec l'étrangeté d'un mouvement maniéré, avec une surabondance d'effets pittoresques de draperie, avec une exagération expressive, les thèmes les plus traditionnels du déhanchement gothique.

On pourrait faire une semblable constatation en Autriche, en comparant les œuvres du milieu du siècle — par exemple les premiers vitraux du chœur de Saint-Etienne de Vienne, la Crucifixion en particulier — d'une ampleur de style, d'une grandeur de conception presque monumentales, avec les œuvres de la fin du siècle, les vitraux de la Herzogenkapelle de Saint-Etienne, ceux d'Ebreichsdorf (aujourd'hui dispersés), d'une qualité plus « mélodieuse » et molle, proprement maniériste. Et cette même évolution vers un raffinement accru, vers l'exagération du maniérisme latent de l'art gothique de la fin du moyen âge, est aussi visible en France. Que l'on compare les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Louvre, si « modérées » dans leur équilibre entre l'observation et la stylisation, et les statues de la salle du Palais de Poitiers, faites vers 1390: les silhouettes de Jeanne de Boulogne ou d'Isabeau de Bavière fléchissent, les visages prennent une expression plus vive, encadrés par d'étranges et riches coiffures. Dans la miniature, à mesure que l'on avance vers 1400 et surtout quand on dépasse cette date, on voit se compliquer, se charger le graphisme des plis; les proportions s'altèrent, s'étirent, ou se raccourcissent, les mouvements s'accentuent; on dirait que le maniérisme atteint ici — dans les manuscrits de Jean de Berry, dans les *Très Riches Heures* en particulier — un stade extrême, une sorte d'ivresse irréaliste, un délire d'élégance et de préciosité: images d'un monde merveilleux, plein d'étrangetés délicieuses, d'autant plus surprenantes qu'elles sont mêlées aux choses qui nous sont familières, et qui paraîtraient vraisemblables dans un décor moins enchanté.

C'est de là à coup sûr, de cette fusion de l'observation et de la convention stylistique, que vient l'attrait exceptionnel des œuvres de ce temps. On évoquerait presque le procédé surréaliste, juxtaposant le rêve aberrant et la réalité la plus banale et la plus ordinaire. Regardons l'extraordinaire tombeau de Catherine d'Alençon (au Louvre), du début du XVe siècle: le visage, aux traits un peu gros, un peu lourds d'une vieille dame, s'entoure d'une coiffure extravagante aux plis du voile assemblés avec préciosité; la sinuosité linéaire des vêtements de veuve, d'une stylisation si pure, si artificielle, fait valoir le « réalisme » du visage, comme celui-ci fait ressortir l'arbitraire formel de la présentation générale du tombeau. Cette opposition interne entre le réel et l'artificiel est également valable dans les miniatures des *Très Riches Heures*: voici l'Hiver du Calendrier, un mois de février enchanté; le bétail est parqué dans un enclos régulier, les paysans se chauffent les cuisses, en retroussant manteaux et robes; mais quel merveilleux paysage de rêve, lyrique dans l'évocation de l'espace et de la saison, entoure ces scènes familières! C'est l'ambiance même de ce *Paradis* de la Genèse, où Eve, nue, grosse déjà du fruit de son péché, évolue sur l'étrange galette ronde de l'univers céleste. On pourrait commenter de la même manière la plupart des images de ce livre: les trois cortèges fastueux des rois mages se rencontrant dans un paysage fantastique (au fond apparaît un panorama de Paris...), aux perspectives abruptes, meublé d'édifices étranges. Dans l'autre chef-d'œuvre français, le retable de Broederlam fait pour la chartreuse de Dijon, un même mélange de rusticité et de poésie, du réel et du stylisé, exalte l'anecdote pittoresque en même temps que l'ambiance irréelle où elle prend place. On aimerait décrire ici en détail des œuvres de la plus « irréaliste » des techniques médiévales, le vitrail, et montrer à quel point le souci d'une présentation spatiale cohérente, de l'individualisation des types, par le contraste qu'elles créent avec la transparence souveraine du verre qui leur sert de support, créent des œuvres saisissantes et inoubliables, car elles nous proposent une réalité transmutée, métamorphosée par la technique de l'art.

Une interprétation semblable s'impose pour la plupart des œuvres de cette période, les portraits de Pisanello ou le retable de Dortmund de Conrad de Soest, les vitraux tout fleuris de Viktring ou ceux de la cathédrale de Bourges (ceux du début du XVe siècle dans les chapelles des Tullier et des Aligret), les retables catalans — comme celui de saint Georges de Bartolomé Martorell, au Louvre et à Chicago — ou les délicates peintures colonaises du début du XVe siècle. Certains maîtres — comme Pisanello à Vérone, ou Maître Francke à Hambourg, ou Jean Malouel en Flandre et en Bourgogne — apportent à cet art la consécration de leur génie personnel, l'empreinte d'une originalité qui modifie légèrement l'équilibre du style de l'époque. Mais, quel que soit leur mérite, et le charme ou la beauté de leurs œuvres, ce sont des « épigones », tenants d'un style très vieux, qui succombera, peu après, sous la poussée irrésistible des réactions de Van Eyck, de Masaccio, de Sluter.

Quelle est la signification historique de cette période, de cette admirable floraison d'artistes exquis et d'œuvres délicieuses? On peut sans doute l'expliquer par la commande princière, le goût raffiné de ces grands « amateurs d'art » que furent Jean de Berry, Wenceslas de Bohême, les ducs de Bourgogne, les Visconti de Milan. Mais cela n'est vrai que dans une mesure limitée. Ce n'est pas pour des princes, mais pour des compagnies de navigateurs ou de marchands que furent faites certaines parmi les œuvres les plus « irréalistes », les plus poétiques, de l'époque, le retable de sainte Barbe de Helsinki par le Maître Francke, celui de la Dormition de la Vierge par Conrad de Soest à Dortmund.

Sans doute, dans ce monde vieux, fidèle aux idéaux périmés de l'ère de la chevalerie, de la féodalité, amoureux de belles histoires d'aventure noble et d'amour éthéré, l'art est-il un luxe des privilégiés de la fortune ou de la naissance. Sans doute est-il aussi la manifestation d'une aspiration à la vie plus belle, plus délicate, plus pure que les réalités quotidiennes: il est une sorte d'activité de compensation. L'affirmation très nette du « maniérisme gothique », propre aux années proches de 1400, et sa floraison extravagante, sont pourtant surtout, à nos yeux, l'indice d'une étape nécessaire et inéluctable dans ce que Focillon appelait « la vie des formes ». Les styles vieillissent, comme les sociétés et comme les individus. Et quand vient le moment du renouveau, quand des forces toutes neuves surgissent et menacent d'ébranler l'équilibre séculaire, elles suscitent une dernière floraison, la plus belle peut-être, des formes destinées à disparaître: il en fut ainsi au soir du style roman, à la veille du renouveau néo-classique et romantique et, au XXe siècle, au moment de la naissance des styles modernes, surgis en réaction contre l'impressionisme et ses prolongements. Ces dernières phases de la vie des styles — et c'est bien cela qui se passe vers 1400 — ont une saveur particulière. Et il est tentant de comparer ce flamboiement final du gothique maniéré parisien à ce « maniérisme » de la pensée de la fin du moyen âge, qui attache une valeur poétique et gratuite, car elle ne sert plus à rien, à l'idéal ancien qui créa cette société et l'organisa, plusieurs siècles auparavant.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir à Vienne l'exposition « L'An 1400 », organisée par le Conseil de l'Europe, ouverte du 8 mai au 31 juillet. L'important catalogue publié à cette occasion constituera un apport essentiel à la connaissance de cette période de l'histoire de l'art sur laquelle il n'existe pas, jusqu'à maintenant, d'étude définitive et complète.

MINOTAURE *Suite de la page 79*

avec une précision où l'exigence la plus sévère n'exclut nullement la prise en considération des lois propres de l'art: « Il est confondant d'observer que l'art en France, au début de 1939, paraît surtout soucieux de jeter un tapis de fleurs sur un monde miné. Alors qu'un vent de destruction souffle à toutes les portes, à en juger par ce qu'ils exposent certains peintres, et non des moindres, pourraient donner à penser que la vie s'écoule avec douceur et même avec faste. A l'heure où Barcelone défaille de privations sous un ciel d'enfer, où ailleurs les jours de la liberté semblent comptés, leur œuvre ne reflète en rien la tragique appréhension de leur époque, leur aiguille s'obstine à marquer le beau fixe... A en croire les sujets qu'ils choisissent et la manière dont ils les traitent, ils ne seraient sensibles qu'aux agréments de la table, qu'aux attraits de l'intimité conçue uniquement dans le cadre du luxe... Certes, nous songeons moins que jamais à faire dépendre étroitement de l'actualité les thèmes artistiques, nous persistons à croire que l'art, avant tout, doit être amour plutôt que colère ou pitié. Nous n'en refusons pas moins comme tendancieuse, comme réactionnaire toute image que le peintre ou le poète nous propose aujourd'hui d'un univers stable, où les menus plaisirs sensoriels non seulement pourraient être goûtés, mais exaltés. Leur prétendu art apparaît d'ores et déjà comme *non situé*; c'est qu'en effet le problème n'est plus comme naguère de savoir si un tableau « *tient* » par exemple dans un champ de blé mais s'il tient à côté du journal de chaque jour... »

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition Minotaure *sera ouverte à partir du 23 mai et durera jusqu'au 30 juin.* L'Œil, *galerie d'art, 3 rue Séguier, Paris (6e).*

Hans Haug

Suite de la page 47

Le second surtout nous fait pénétrer dans l'intimité de la forêt, à laquelle les chasseurs cherchent à s'assimiler pour mieux approcher le gibier (voir page 38). Une autre adaptation à l'ambiance forestière nous est donnée par les comptes de Jean le Bon et de Charles VI: hommes et femmes se paraient, pour les cavalcades et réjouissances du premier mai, de houppelandes de drap « vert gay » offertes par le roi. La miniature dont Pol de Limbourg illustre vers 1410 le mois de mai dans le calendrier des *Très riches Heures de Jean de Berry*, nous montre, dans la cavalcade défilant devant la silhouette de la ville de Riom interceptée par une forêt, trois ravissantes jeunes femmes ainsi vêtues, chevauchant des haquenées dont le harnachement prend également l'aspect de feuillage (voir page 43).

Dans les fêtes apparaissaient des hommes feuillus et plus souvent encore des « hommes-bêtes », pour employer l'expression de Michelet. Couverts de fourrures ou plus souvent de toisons faites de laine ou d'étoupe, ils figuraient des sauvages. Le souvenir d'une de ces fêtes s'est perpétué depuis la tragique issue de ce « bal des sauvages », organisé en hiver 1397-98 à l'Hôtel Saint-Paul, où Charles VI manqua périr dans les flammes et qui coûta la vie à quatre de ses courtisans travestis en bêtes, leur fourrure étant faite d'étoupe.

Dans les villes rhénanes, la tradition des « hommes sauvages » ou de princes charmants changés en bêtes, héros de romans d'amour dont les textes ne sont toujours pas identifiés, se conserve jusqu'au début du XVIe siècle. Sur de nombreuses tapisseries, issues en grande partie d'ateliers strasbourgeois ou bâlois, on les rencontre à côté de personnages vêtus à la mode « destranchée » (voir pp. 40 et 41). La plus ancienne de ces tentures, datant des environs de 1390, et portant les armes d'alliance de deux familles strasbourgeoises, les Blumel et les Jungzorn, se trouvait autrefois dans les collections princières de Sigmaringen. Nous ne connaissons pas son sort actuel.

Un autre souvenir de chasses strasbourgeoises est un grand hanap fait d'une corne d'auroch, montée en vermeil, supportée par deux petits singes et un jeune homme en costume du début du XVe siècle; dans le sautoir sont accrochées les armes des deux branches de la famille Lumbart, armateurs rhénans, propriétaires de forêts, hommes d'armes à la solde de Charles IV, et chasseurs à telle enseigne que dans le jardin d'une de leurs demeures, à l'intérieur des murs de Strasbourg, des chevreuils vivaient en liberté (voir page 43).

Il y aurait beaucoup à dire sur le coloris, parfois violent et parfois asymétrique, sur le luxe des bijoux même dans la bourgeoisie où des édits ne réussissaient pas à l'endiguer; sur le port de la barbe bifide et des cheveux qui, chez les hommes de la fin du XIVe siècle, étaient longs, bouclés et parfois nattés dans le dos (voir page 39), en attendant qu'après 1400 on les coupe « à l'écuelle », soigneusement rasés aux tempes et dans la nuque (voir page 43), alors que les femmes cachaient leur chevelure sous l'immense coiffure à cornes remplacée après 1425 par le hennin. On a vu que la mode « destranchée » survécut dans le costume des fous de cour et — jusqu'à nos jours, dans les déguisements de carnaval. Dans les villes rhénanes, de Bâle à Cologne, les feuillus et les sauvages y apparaissent encore de nos jours. Et même en dehors du carnaval, en deçà et au-delà du Rhin, on rencontre aujourd'hui des jeunes gens des deux sexes portant des « collants » qui les font ressembler à des diables, tels que les décrivent les chroniques de la fin du Moyen Age. Faut-il en conclure qu'une certaine jeunesse de notre époque accuse quelque ressemblance avec « la génération mal équilibrée de 1400 » ?

Casino de Knokke - le Zoute
(Belgique)

Jos Decock

26 mai - 17 juin

Galerie 93
93, Faubourg Saint-Honoré
Paris VIIIe - Bal. 07-21

NICOLE des FORÊTS
RELIEFS
du 15 au 31 mai 1962

En permanence:
Alvy - Jef Banc - Blény - P. Cadiou - Fonta
Lambert-Naudin - Mantra - J. L. Vergne - Valadié
Sculptures de Noel

GALERIE PIERRE
2, rue des Beaux-Arts, angle rue de Seine
Paris VIe Dan. 53-09

KALLOS
«CRUCIFIXION»
Peintures et dessins

du 4 au 31 mai

R. L. Dupuy A

Sol rajeuni ...
logis rajeuni ...

...avec quelques mètres carrés de

LINOLÉUM
d'aujourd'hui

Le plus épais
des revêtements de sols
(donc le meilleur
pour **l'insonorisation**),
le LINOLÉUM d'aujourd'hui
est coloré et décoré
dans toute son épaisseur.
Il reste, de ce fait,
impeccable indéfiniment.
Son entretien est des plus faciles :
pour le ménage quotidien,
un simple coup de serpillière et,
de loin en loin, un peu d'encaustique
après léger lavage à l'eau savonneuse.

...car le vrai linoléum, comme tant d'autres équipements du logis, a fait lui aussi, depuis 10 ans, d'immenses progrès.

Ses coloris nouveaux, ses dessins modernes (non pas imprimés, mais pris dans la masse) ont merveilleusement rajeuni et ennobli ce revêtement dont les qualités classiques (durée, confort, facilité de pose et d'entretien) n'ont jamais pu être égalées.
Le linoléum d'aujourd'hui c'est de la "gaîté-longue durée".

Galerie André Schoeller Jr

31, rue de Miromesnil

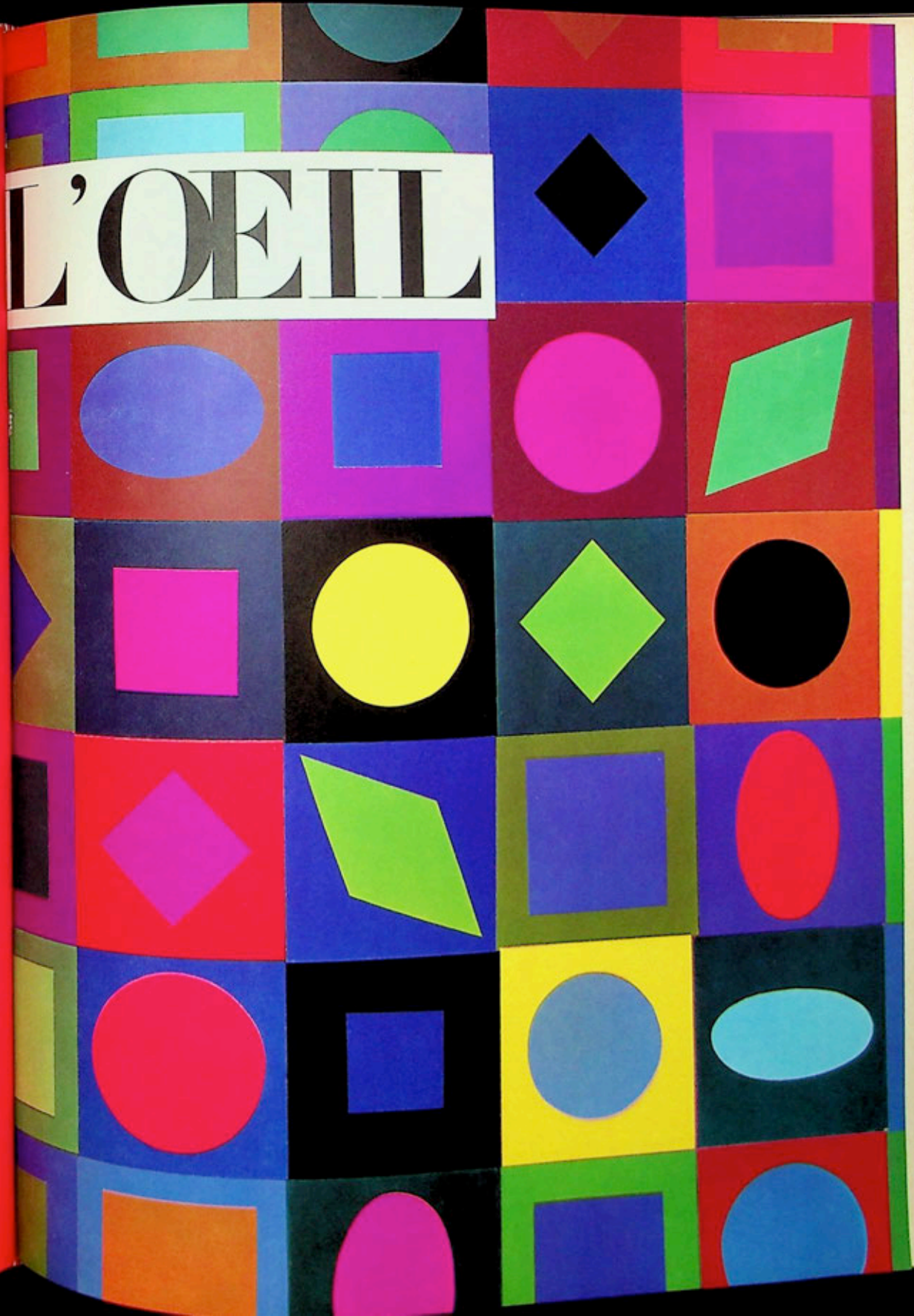
Anj. 1608

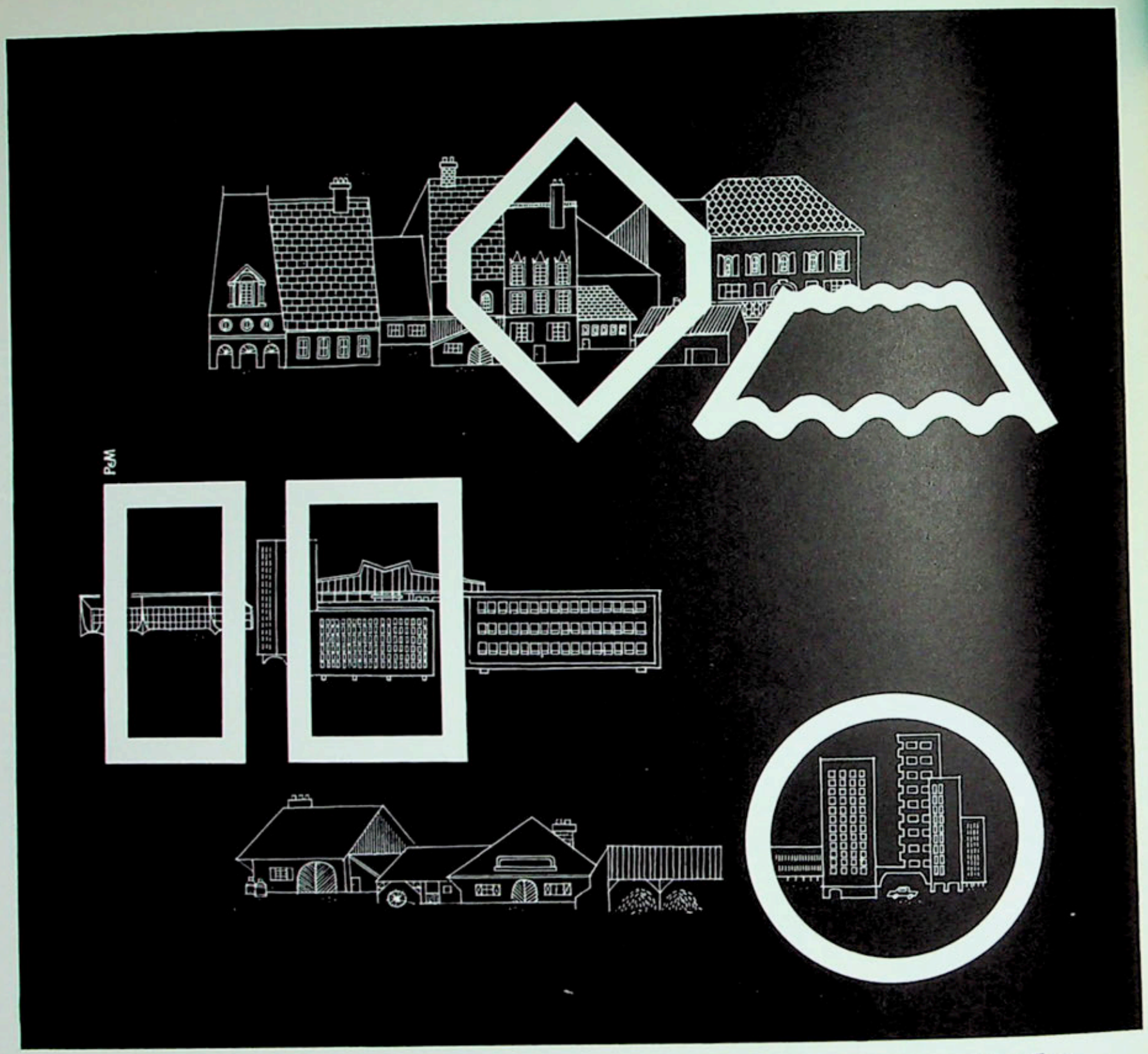
Paris 8e

REBEYROLLE

peintures

mai 1962


L'ŒIL



DESCENTES EXTÉRIEURES D'EAUX PLUVIALES

Avec tuyaux à bouts lisses à assemblage instantané par emboîture séparée en "compound thermodurcissable". Centrage automatique. Ligne simple et épurée.

DESCENTES SANITAIRES

ETERNIT poursuit l'adaptation d'un matériel exploité avec succès à l'étranger, aux techniques françaises les plus récentes. Ce matériel comprend des tuyaux et raccords à bouts lisses assemblés par joints souples "DECA" (1) à anneaux de caoutchouc. Conduites insonores à éléments indépendants, ne transmettant pas les bruits. Montage et démontage faciles, sans outillage. Raccords à encastrer de forme rationnelle, adaptée aux données officielles de la technique sanitaire. Raccordement instantané des évacuations.

PANNEAUX COMPOSÉS POUR FAÇADES ET MURS-RIDEAUX

Par leurs qualités essentielles de résistance "longue durée" au feu et d'inaltérabilité, les plaques Eternit entrent dans la composition de la plupart des panneaux préfabriqués agréés. Les plaques Eternit utilisées dans la constitution des panneaux "respirants" ou non, peuvent revêtir divers aspects, suivant les conditions économiques admises : peintures spéciales, résines épikotes ou polyesters, revêtements pelliculaires métalliques, etc.

CLOISONS SÈCHES PRÉFABRIQUÉES

De conception originale, étudiées en collaboration avec les fabricants spécialisés, montables et démontables à sec, faciles à assembler et à revêtir, elles tirent leurs qualités de l'incombustibilité et de l'insonorité des plaques Eternit.

(1) Le matériel "DECA" sera fabriqué en grande série, à partir de 1962.

ETERNIT fabrique tous les matériaux en amiante-ciment pour toitures - revêtements - canalisations.

NOUVEAUTÉS ETERNIT 1961 | 62

RENSEIGNEMENTS SUR DEMANDE

Eternit

S.A. AU CAPITAL DE 38.592.000 NF
PROUVY (NORD) TÉL. 6 A THIANT - TÉLEX : 81.069

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 90 · JUIN 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Les fresques de Saint-Jean-L'Evangéliste, *par A. G. Quintavalle*. 22
Aubrey Beardsley, *par André Ferrier* 28
XVIIIe Salon de Mai, *par Guy Habasque* 36
Deux thèmes visionnaires de Gérard de Nerval, *par Henri Lemaitre* 44
Un défenseur oublié de l'art moderne, *par Françoise Cachin*. 50

L'ŒIL du décorateur

Radiant II 58
Tables d'été 62

Photographies

Photographies en noir: *Vaghi:* Les fresques de Saint-Jean-L'Evangéliste; *Cauvin, Services photographiques du Fogg Art Museum, Cambridge, du Victoria & Albert Museum et de la Tate Gallery, Londres, de la Bibliothèque de l'Université de Princeton:* Aubrey Beardsley; *Marc Lavrillier, Marc Vaux, Augustin Durmage, Cauvin, Luc Joubert, Janine Prado, P. Willi:* XVIIIe Salon de Mai; *Fleming, Cauvin:* Deux thèmes visionnaires de Gérard de Nerval; *Archives des galeries Rodrigues-Henriques, Bernheim Jeune et Durand-Ruel, Giraudon, Cauvin:* Un défenseur oublié de l'art moderne; *Anthony Denney:* Radiant II; *Pierre Berdoy:* Tables d'été.

Photographies en couleurs: *Vaghi: pages 25 et 26; Marc Lavrillier: pages 41 et 42; Edition des Deux-Mondes: page 55; Anthony Denney: page 61; Pierre Berdoy: page 62.*

Notre couverture: *Victor Vasarely:* Mai 1962. *Fragment d'un projet d'intégration architectonique.*

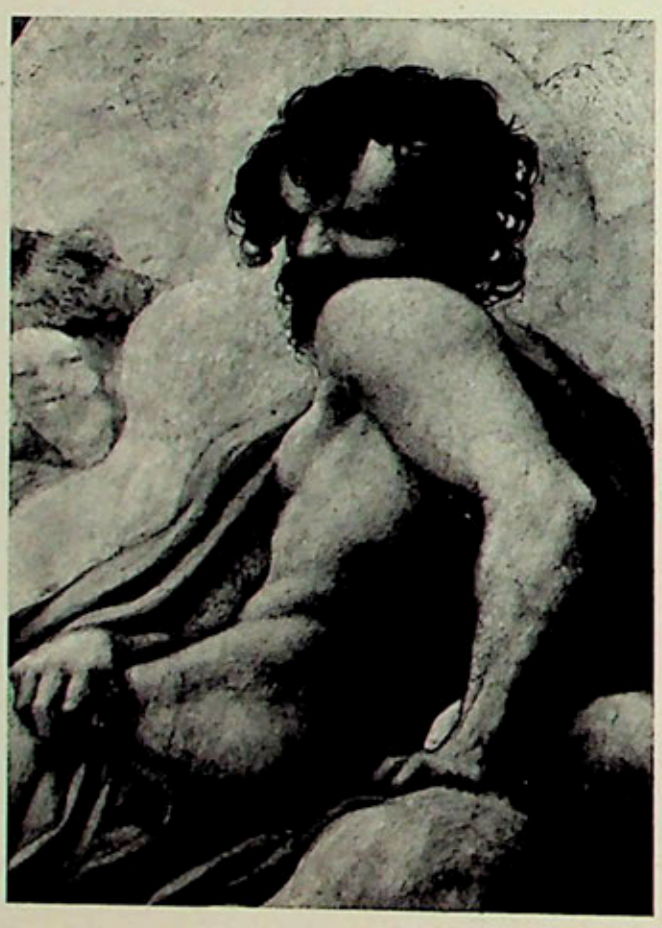
Notre prochain numéro

Petits maîtres de la nature morte • *Un nouveau musée* • *Jardins japonais* • *La cathédrale d'Alger* • *Un collectionneur du dix-huitième siècle.*

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.- • Belgique, 75 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)



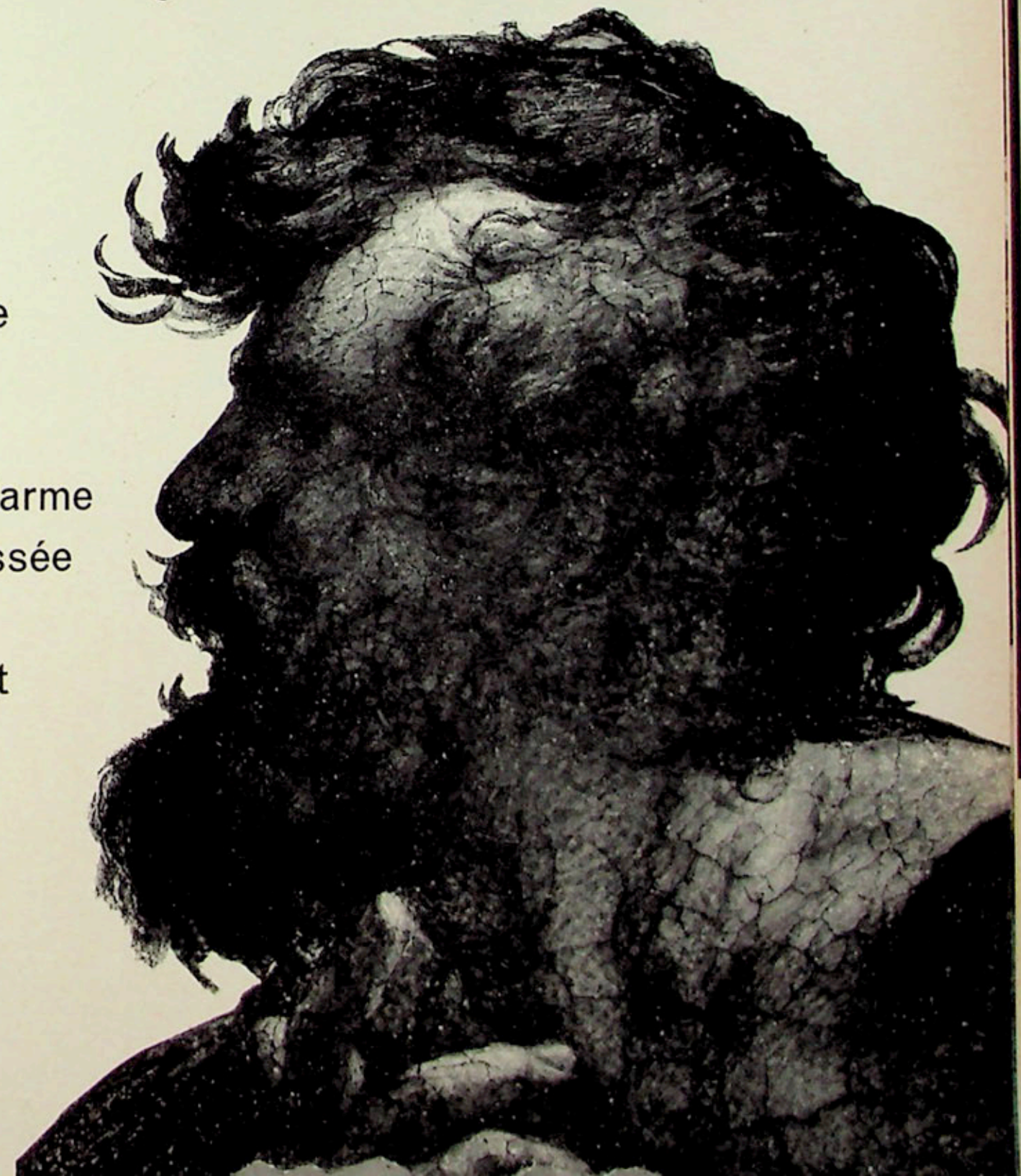
▲ *Coupole de l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Parme. Saint Jean. Détail de la fresque du Corrège représentant la vision de l'apôtre à Patmos. 1520-1522.*

◄ *Saint Philippe*

Saint Thomas. ►
(Voir la reproduction en couleur page 26, en haut à gauche.)

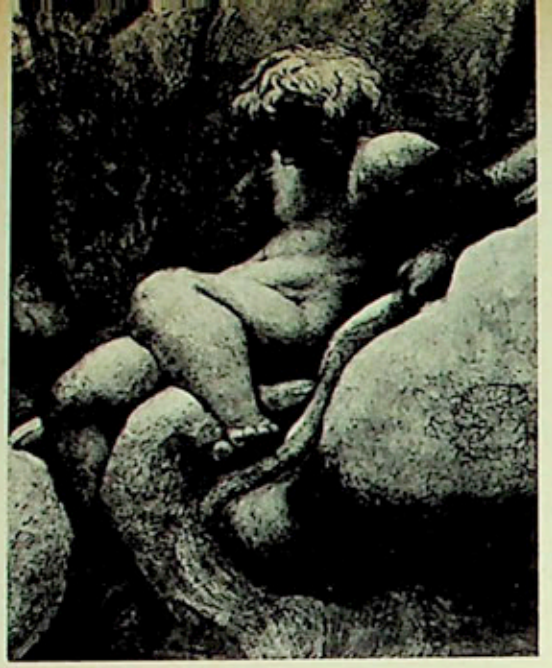
LES FRESQUES DE SAINT-JEAN-L'ÉVANGÉLISTE

Après la restauration récente qui a débarrassé la fresque de la poussière et du noir de fumée accumulés, des repeints arbitraires qui dissimulaient ou altéraient la décoration, la coupole de Saint-Jean-l'Evangéliste à Parme révèle enfin les véritables dimensions de l'art du Corrège entre 1520 et 1522, années d'apogée pour l'artiste dont l'activité s'étendit de 1510 à 1534 environ. Les rapports chromatiques, la tonalité du fond, les oppositions de couleurs et les rappels de tons, une foule de figures, anges et chérubins, invisibles naguère, l'espace surtout avec sa profondeur, l'air et la lumière nous sont restitués. Grâce à cette restauration, nous comprenons ce qu'était l'art du Corrège en 1520, après qu'il eut étudié l'œuvre de Mantegna — qui l'influença dès ses débuts, — celle des peintres émiliens et lombards, celle de Raphaël, de Léonard, de Giorgione et du Titien probablement, quand il eut subi surtout l'ascendant de Michel-Ange. Ainsi est mis en lumière un moment de la



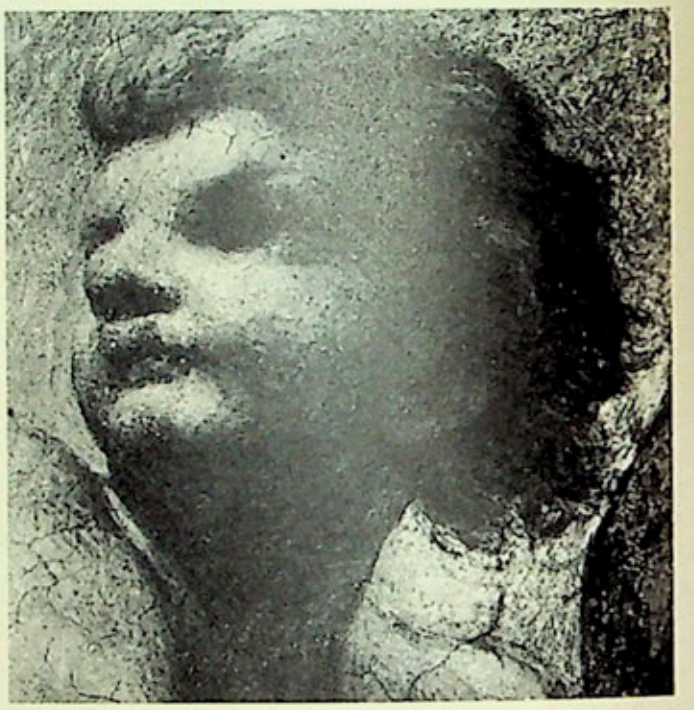
La décoration peinte
par le Corrège
pour la coupole
de cette église de Parme
vient d'être débarrassée
des enduits
qui la déshonoraient

par A. G. Quintavalle



◄ *L'ange couché près de Simon. (Voir p. 26, au centre de la reproduction en couleur.)*

Saint André et saint Jacques le Majeur. ►



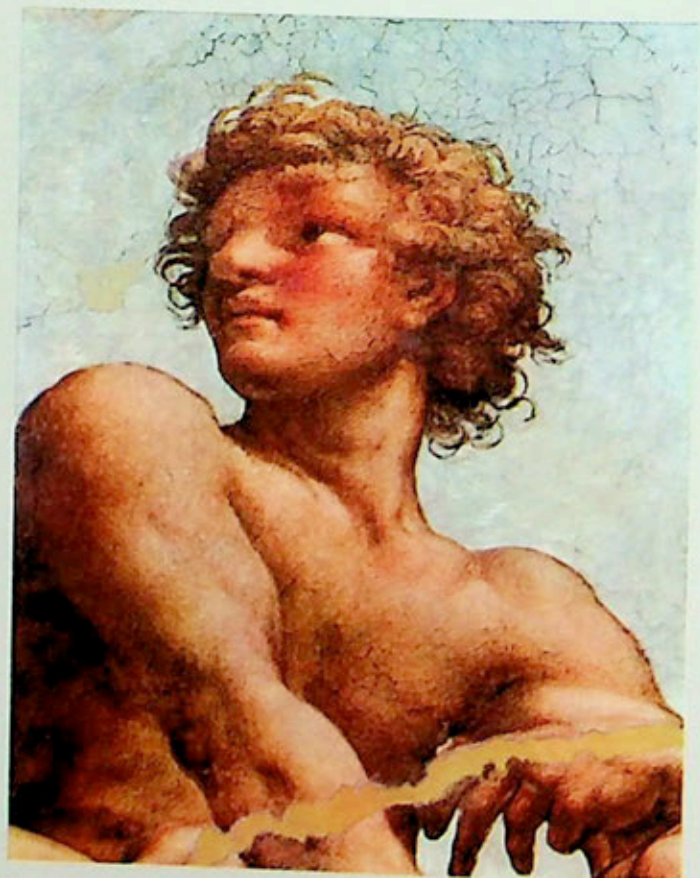
▲ *Figure d'un putto apparaissant à droite de saint Simon. (Voir la reproduction en couleur page 26.)*

◄ *Saint Jude (Thaddée).*

carrière du Corrège durant lequel il a dépassé son monde de clarté et d'harmonie sereine pour en créer un autre, tout différent, peuplé de géants et de héros.

Maintenant qu'ont resurgi l'air et la lumière, le ciel, le halo lumineux qui sertit les figures, l'or en feuilles des corniches, les tonalités dorées des fonds monochromes, nous sommes en mesure d'apprécier l'ambition du peintre et sa réussite: il est parvenu à donner éclat et vie à une coupole presque privée de jour, à créer pour la première fois un décor unifié, où le ciel, les nuages floconneux et légers remplacent les éléments architectoniques. C'est là une conception révolutionnaire qui trouve son antécédent direct dans la décoration, pourtant bien différente, que le Corrège avait réalisée dans une chambre du couvent de Saint-Paul, un an plus tôt à peine.

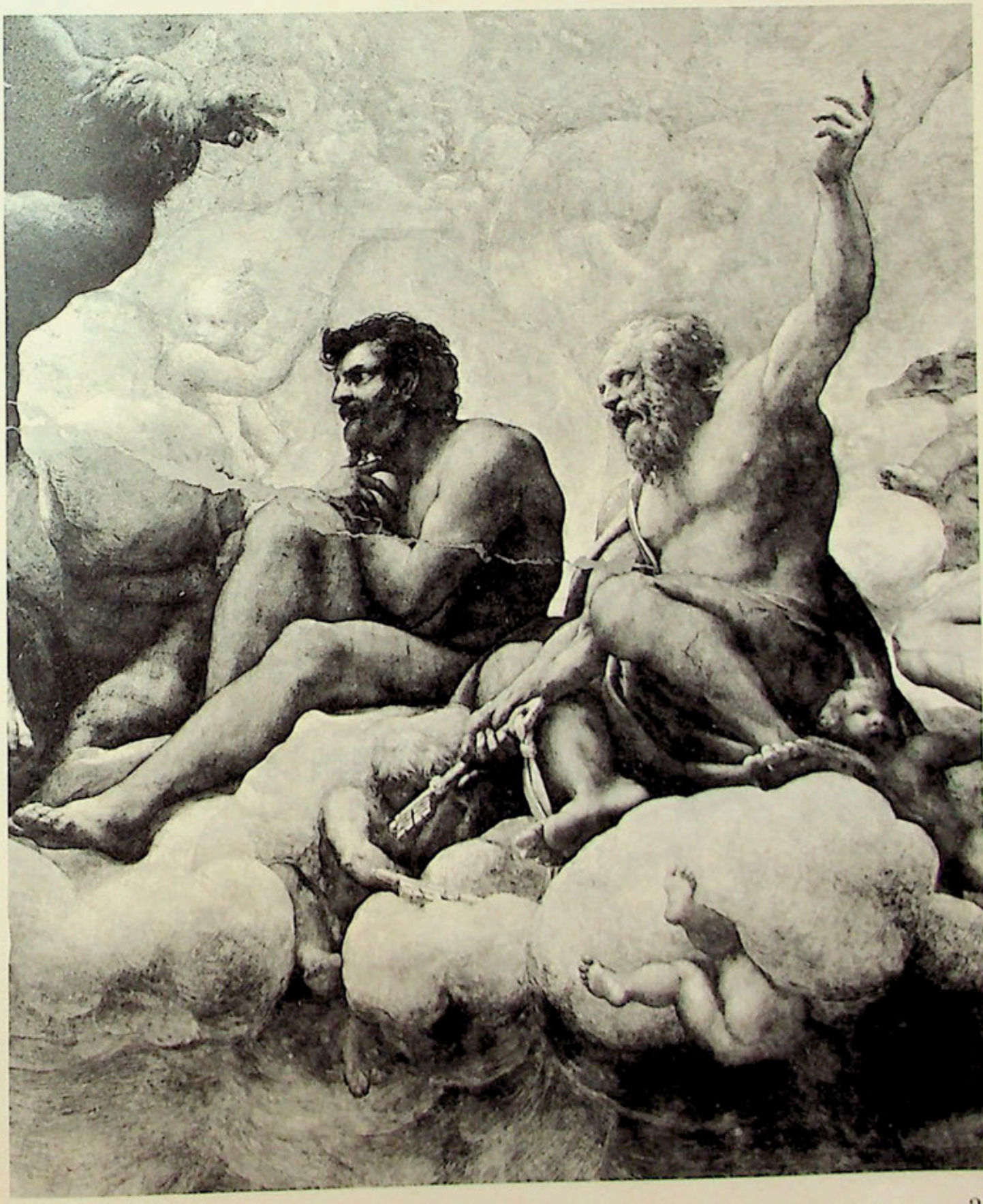
La restauration récente a fait reparaître d'autre part les proportions et les accords, surtout dans la décoration du tambour que le temps avait complètement noircie; dans l'opacité uniforme, affleuraient çà et là des traces du motif à spirales et à rubans entourant les symboles des quatre Evangélistes — le taureau et le lion, le taureau et l'aigle, l'aigle et l'ange, l'ange et le lion — entre deux corniches saillantes dont la crasse noirâtre dissimulait la dorure originelle.



Ici, le Corrège a repris la formule du transept, peint six ans auparavant par deux peintres aux accents padouans et ferrarais, Giovanni Antonio da Parma et Alessandro Araldi; par contre, l'exécution des symboles des Evangélistes — en camaïeu ocre frotté de glacis légers, piqueté blanc sur blanc, ocre sur ocre selon une technique pointilliste —, le rendu des figures, procèdent encore de l'école de Raphaël; on y reconnaît cependant une *morbidezza* nouvelle, toute lombarde, une fluidité dans les ombres transparentes et légères qui trahit évidemment l'influence de Léonard, mais avec quelque chose de plus lumineux et de plus serein.

Ayant résolu le problème du tambour, traité comme un anneau de base qui est à la composition supérieure ce que la prédelle est au tableau, le Corrège, pour la première fois dans l'art italien, se risque à adopter pour décorer une coupole ronde, un thème unique et cohérent au lieu d'une figuration fragmentaire et discontinue.

La calotte au profil légèrement aplati est privée de la lumière qui descend d'ordinaire par la lanterne; c'est une grande nouveauté en opposition à la règle générale, respectée même par Bramante qui, à Sainte-Marie-des-Grâces de Milan, ménageait au sommet des coupoles cette source lumineuse sans laquelle on n'eût pu distinguer les peintures, mais qui aurait, ici, rompu l'unité de la scène en son centre même. Le type de cette coupole paraît dériver du dessin de Bramante, conservé aux Offices, pour le *tempietto* de San Pietro-in-Montorio, ou bien du temple qui sert de fond au *Mariage de la Vierge* de Raphaël à la Pinacothèque Brera; notons pourtant une différence essentielle: dans ces deux cas, les calottes sont rondes et dépourvues de lanterne, mais les tambours, très élancés, sont percés de nombreuses fenêtres par où la lumière pénètre à flots; le Corrège, lui, n'a même pas demandé à l'architecte de l'église, Bernardino Zaccagni, un disciple de Bramante, d'augmenter en nombre les *oculi* du tambour: il se fiait moins à la lumière du jour ou à l'artifice des torches et des lustres qu'à la luminosité de sa propre peinture. *(Suite en page 72.)*



◄◄ *Le Christ apparaissant à saint Jean. Vue d'ensemble d'une partie de la coupole.*

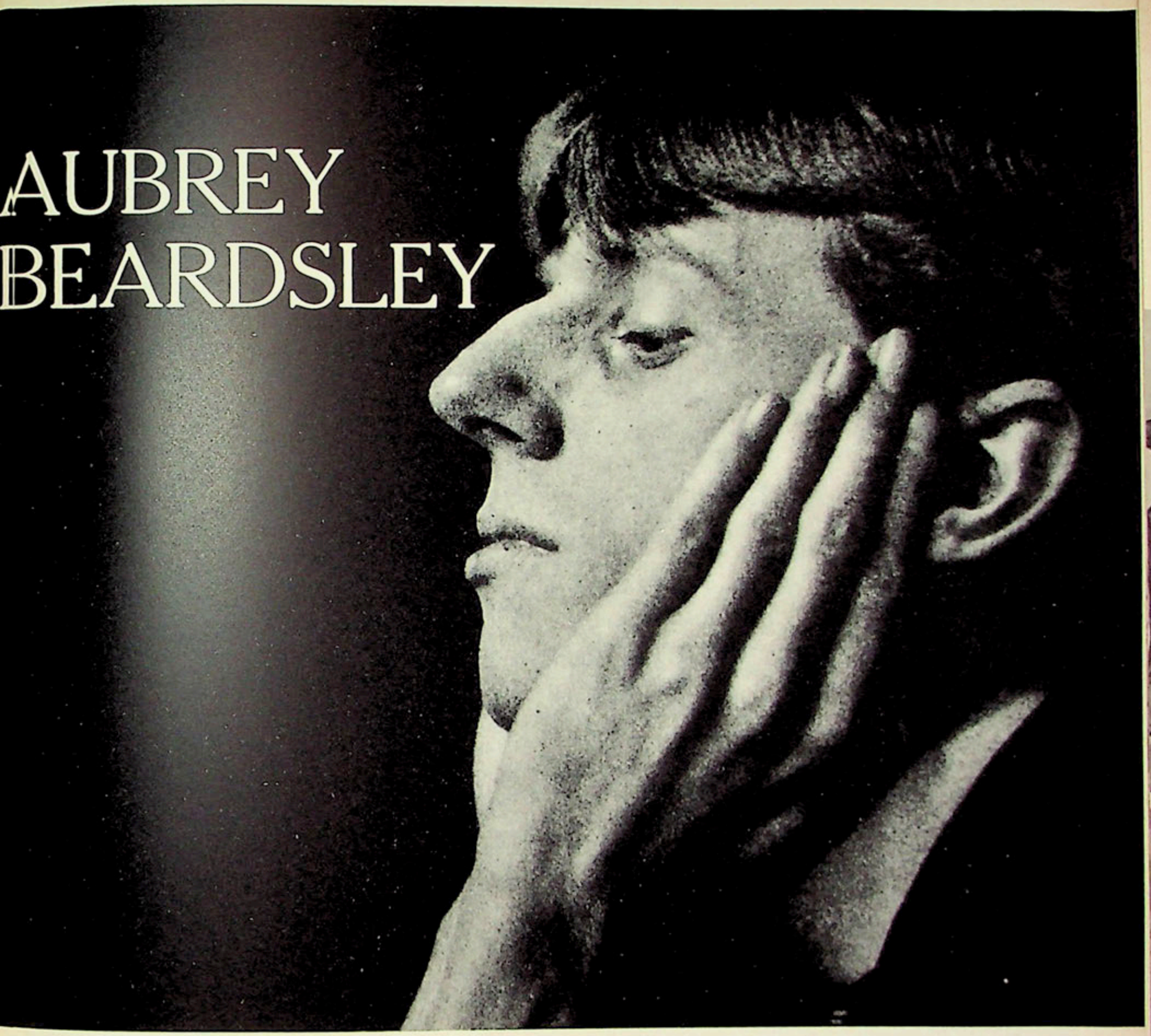
◄◄ *Saint Jacques le Mineur.*

Saint Pierre et saint Paul. (Voir page ci-contre, à droite de la reproduction en couleur.) ►

Beardsley : Le Café noir. *1895. Prévu pour le 5e vol. du Yellow Book, ce dessin ne fut pas publié. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.*

I belong to the Beardsley period », écrivait un jour Max Beerbohm. Aubrey Beardsley est en effet la figure la plus caractéristique de ces dix dernières années du siècle, au cours desquelles l'Angleterre semble vouloir se révolter contre le conformisme victorien, et découvre les attraits du scandale, de la décadence et de la perversité. Depuis vingt ans artistes et écrivains n'ont cessé de dire leur mépris pour l'hypocrite laideur du goût et de la morale bourgeoises. Mais c'est au nom d'une moralité supérieure et d'un noble idéalisme artistique: les grandes figures de la génération précédente (Watts, Ruskin, Th. Hardy) associent presque toujours leurs intentions esthétiques à quelque préoccupation de réforme intellectuelle ou sociale et l'on n'imagine rien de plus décent, de plus chastement médiéval que les vierges mélancoliques de la confrérie préraphaélite qui représente encore vers 1890 l'avant-garde artistique et morale. C'est alors que commence (en partie sous l'influence de la culture française) le règne des esthètes. « Intéressante époque de l'histoire artistique et littéraire de l'Angleterre: 1895 », écrit J.E. Blanche, « le long règne de la pieuse et sévère Victoria, impératrice des Indes, décline. Burne-Jones vient d'être créé baronnet; Whistler commence à faire école. Oscar Wilde, triomphant, se promène dans Piccadilly un grand tournesol à la main. George Moore célèbre Manet, Degas, Zola et Goncourt. »

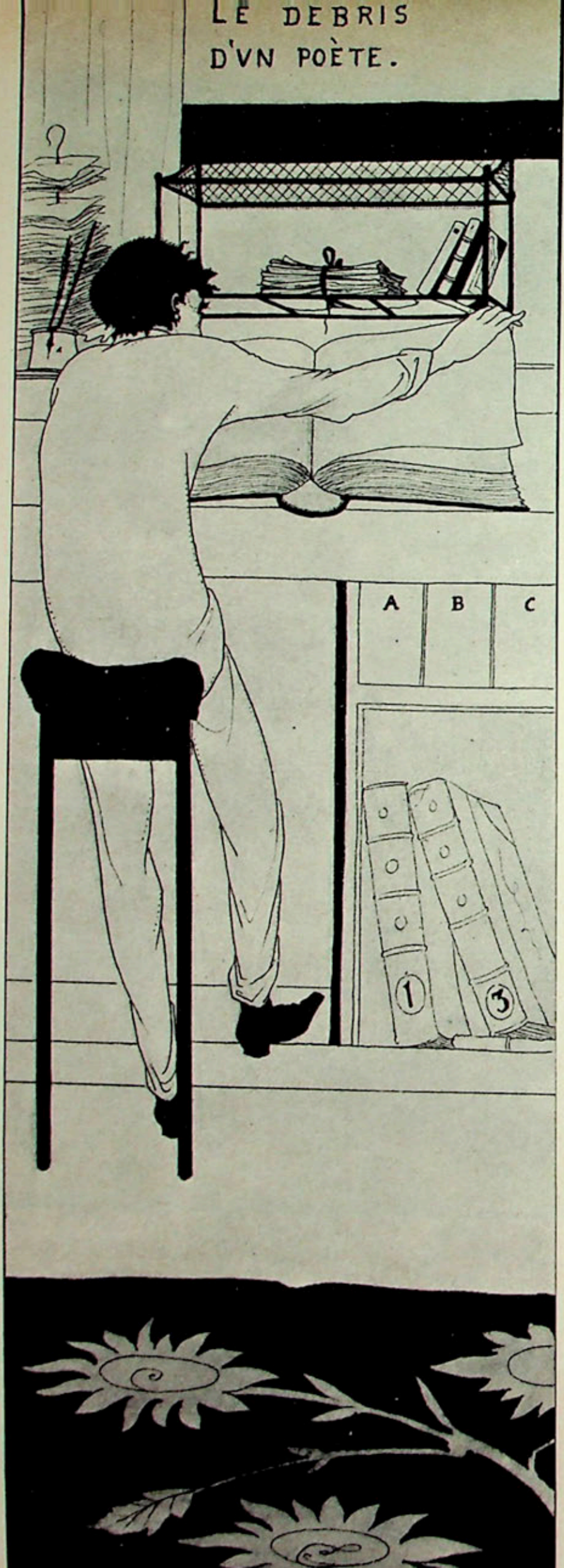
AUBREY BEARDSLEY



Aubrey Beardsley. *Photographie de Frédérick H. Evans.*

par André Ferrier

Cet étrange jeune homme fut justement illustre,
car il était le représentant parfait
de l'esthétisme décadent de son époque



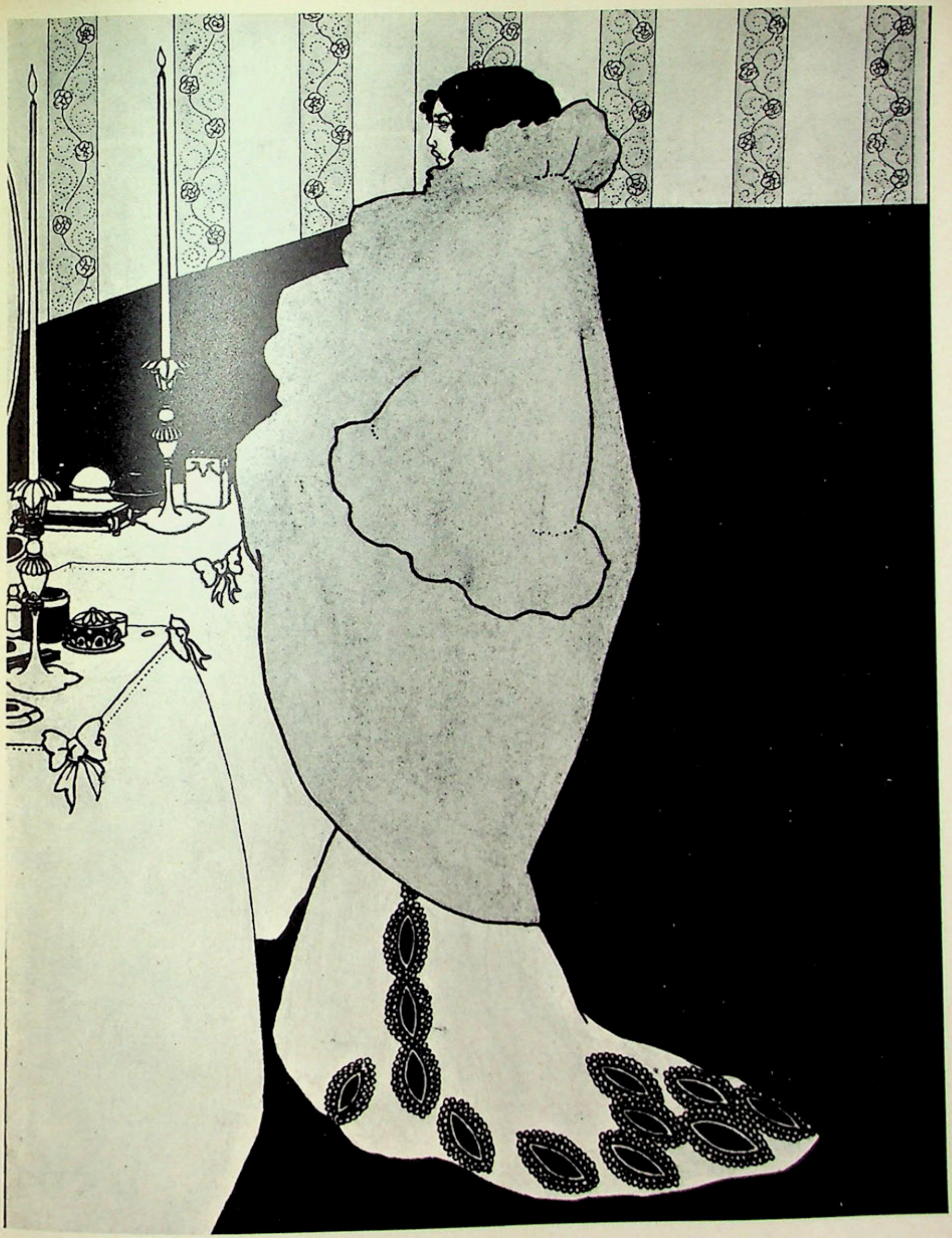
Beardsley s'avance, le dernier mais non le moindre, pour une brève et fulgurante carrière, « grave et ironique, tenant au-dessus de sa tête des plats et des corbeilles chargés de paons, de poussons rares, de fruits exotiques. Des parfums énervants fument dans des cassolettes. En cadence, suivi d'un corgège de masques, de nains, de mauvais drôles, il présente, en une bouffonne entrée de ballets, des objets bizarres qu'on dirait tirés du fourgon des rois mages, des mets à l'arôme inquiétant. » Goût raffiné et provoquant de la laideur, du sacrilège, de la difformité, imagination baroque et morbide, verve satirique, obsession sexuelle et culte de l'incongruité, tels sont les caractères d'une époque que Beardsley a exprimés dans une œuvre graphique incomparable, et qui est un des points de départ de l'« Art Nouveau ».

Les contemporains d'Aubrey Beardsley nous ont laissé de lui le portrait d'un être diaphane et fiévreux, vivant avec intensité sur le plan de l'intelligence une vie qu'il sait devoir être très courte (il meurt à 26 ans de tuberculose pulmonaire), follement obscène en ses propos, simple, charmant et bon malgré les apparences d'une suprême sophistication. Des gants jaunes, un camélia à la boutonnière, une canne de jonc dont il martèle le sol pour scander ses paradoxes, un visage si anguleux sous la bizarre frange de cheveux acajou que, sans le regard, il paraîtrait celui d'une vieille fille frustrée, un teint d'agonie. L'infatigable causeur travaille la nuit et recule jusqu'à l'épuisement de ses auditeurs le moment de se retrouver seul. Il adore le bruit, le monde, les lumières, le Café-Royal à Londres, à Dieppe le casino. Lorsqu'il n'est pas en France (où il se retire quelque temps après le procès de Wilde), il vit à Pimlico dans un atelier aux boiseries blanches et aux murs orange qu'il a recouverts, malgré la présence de sa mère et de sa sœur, des plus licencieuses estampes japonaises.

Sa culture est immense, plus littéraire que visuelle, plus française qu'anglaise; Racine, Voltaire, Th. Gautier, Baudelaire et Verlaine sont ses dieux, et il réunit dans la même admiration *La Dame aux Camélias*, Balzac dont pas un personnage ne lui échappe, et le *Roman de la Rose*, auquel il ne reproche que d'être trop court. Il affecte même de se considérer comme un homme de lettres « écrivain et peintre de choses mondaines ». Quelques vers *(La Ballade du coiffeur Carrousel)* et un fort bizarre essai *(Sous la colline)*, si indécent qu'il ne fut longtemps publié qu'en édition expurgée, et pourtant dédié à un cardinal (imaginaire) de la Sainte Eglise romaine, « père des pauvres et nonce en Patagonie ». L'ouvrage, qui se présentait dans la première version comme une parodie de Tannhaüser, révèle des obsessions si particulières que sa lecture oblige à considérer avec scepticisme les touchants efforts de certains biographes de Beardsley pour démontrer que celui-ci était à cent lieues d'être homosexuel. Quoi qu'il en soit, l'extravagante préciosité de l'auteur, sa maladive passion pour l'artificiel, s'expriment ici plus librement encore que dans ses dessins. Avant de comparaître devant Vénus, l'abbé Fanfreluche se contemple longuement dans un miroir. « Ses doigts apaisaient les petites mutineries de la cravate et des manchettes... une rose sauvage s'était prise à la garniture de sa fraise et dans le premier mouvement de son déplaisir, il voulut l'arracher brusquement et punir très sévèrement la fleur offensante. Mais sa mauvaise humeur ne dura qu'un instant et il y avait quelque chose de si délicieusement inconvenant dans l'invasion par l'intrépide pétale d'une chose si délicate que Fanfreluche arrêta le

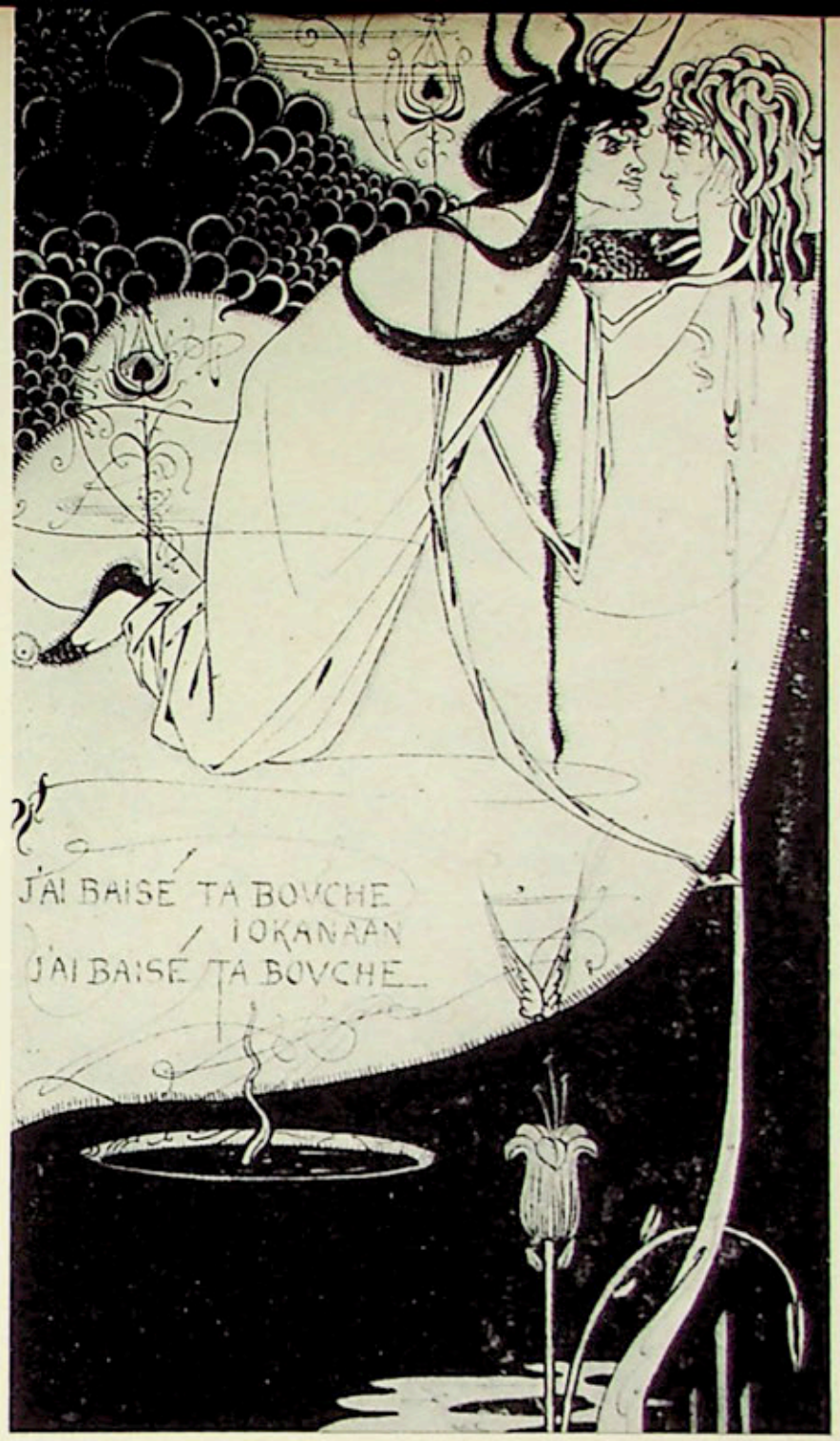
La Dame aux camélias. *Dessin pour le* Yellow Book ► *d'octobre 1894. Encre de Chine rehaussée d'aquarelle. 28×18 cm. Londres, Tate Gallery.*

◄ Le Débris d'un poète. *Encre de Chine. Londres, Victoria & Albert Museum.*



Siegfried. *Dessin reproduit dans le premier numéro de* Studio, *avril 1893. Encre de Chine et lavis. Londres, Victoria & Albert Museum.*

Le Retour de Messaline. *Dessin exécuté en 1895 pour une édition de la Sixième Satire de Juvénal, imprimée à Londres en 1897. Crayon et encre de Chine, rehaussé d'aquarelle. Londres, Tate Gallery.*



J'ai baisé ta bouche, Jokanaan. *Dessin préliminaire pour* Salomé *d'Oscar Wilde. 1893. Encre de Chine et aquarelle. 27,5×14,5 cm. Bibliothèque de l'Université de Princeton, collection Gallatin.*

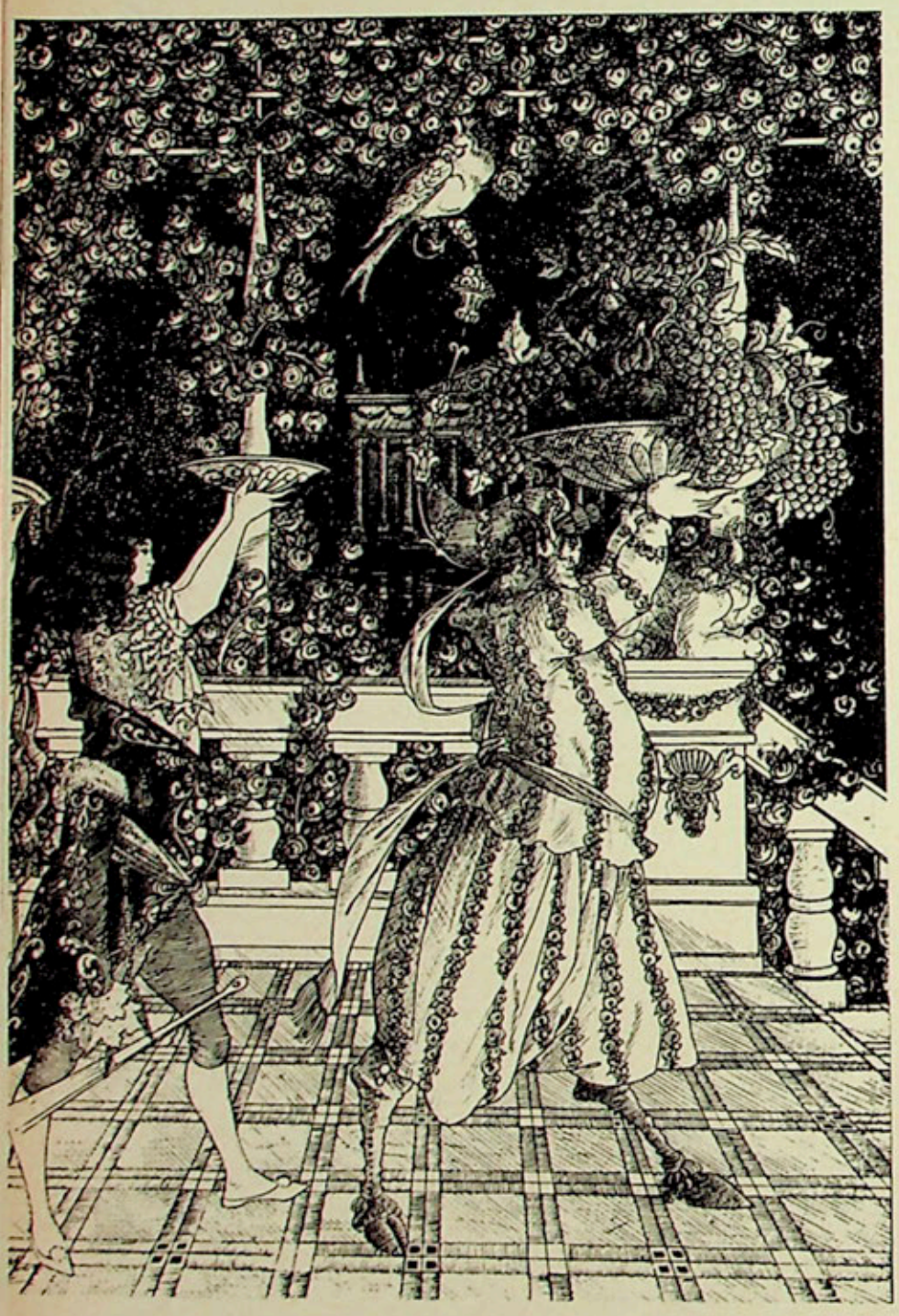
doigt du ressentiment et décida que la fleur resterait là où elle s'était accrochée ». Le monde de Beardsley est une table de toilette encombrée de pots de fard, de folles lingeries, de perruques, de jabots de dentelle et « d'éventails faits de grandes phalènes vivantes montées sur des baguettes d'argent. »

Tout autour s'agitent des nains, des perroquets, de vieilles entremetteuses, des pierrots blafards et des faunes hermaphrodites. Les repas sont servis par des satyres habillés de blanc et l'on pourrait dire de toute l'œuvre ce que Beardsley lui-même disait du *Stabat Mater* de Rossini « ce charmant et démodé morceau de décadence »: qu'elle a une « fascination semblable au duvet sur un fruit en cire ».

La brève carrière artistique de Beardsley est celle d'un autodidacte versatile et inspiré, dont les premières œuvres atteignent presque la perfection, mais dont le style est peu cohérent et l'œuvre inégale, tant il met de curiosité et de hâte à assimiler les influences les plus diverses. A 19 ans, il est employé de bureau et n'a d'autre éducation artistique que celle qu'il s'est faite lui-même en parcourant les salles italiennes de la National Gallery (ce qu'il doit à Mantegna, à Tura, à Crivelli surtout a souvent été remarqué). En 1892, un jeune éditeur, désireux de rivaliser avec les ouvrages publiés par l'imprimerie de William Morris, lui commande 350 illustrations pour *La Morte d'Arthur* de Malory. Romantiques et néo-gothiques par leur esprit, ces dessins sont déjà caractéristiques du style de Beardsley: incisive et insinuante, l'arabesque se courbe en tous sens et absorbe la pesanteur des formes; l'espace est sans profondeur et s'exprime sur la surface plane de la page par le contraste des noirs et des blancs; loin d'être des vides, ceux-ci jouent un rôle essentiel sur le plan décoratif et, par ce

Une petite fille. *Crayon. Vers 1882-1884. Bibliothèque de l'Université de Princeton, collection Gallatin.*

Les Wagnériens. *Dessin pour le* Yellow Book *d'octobre 1894. Encre de Chine rehaussée de blanc. 20×18 cm. Londres, Victoria & Albert Museum.*



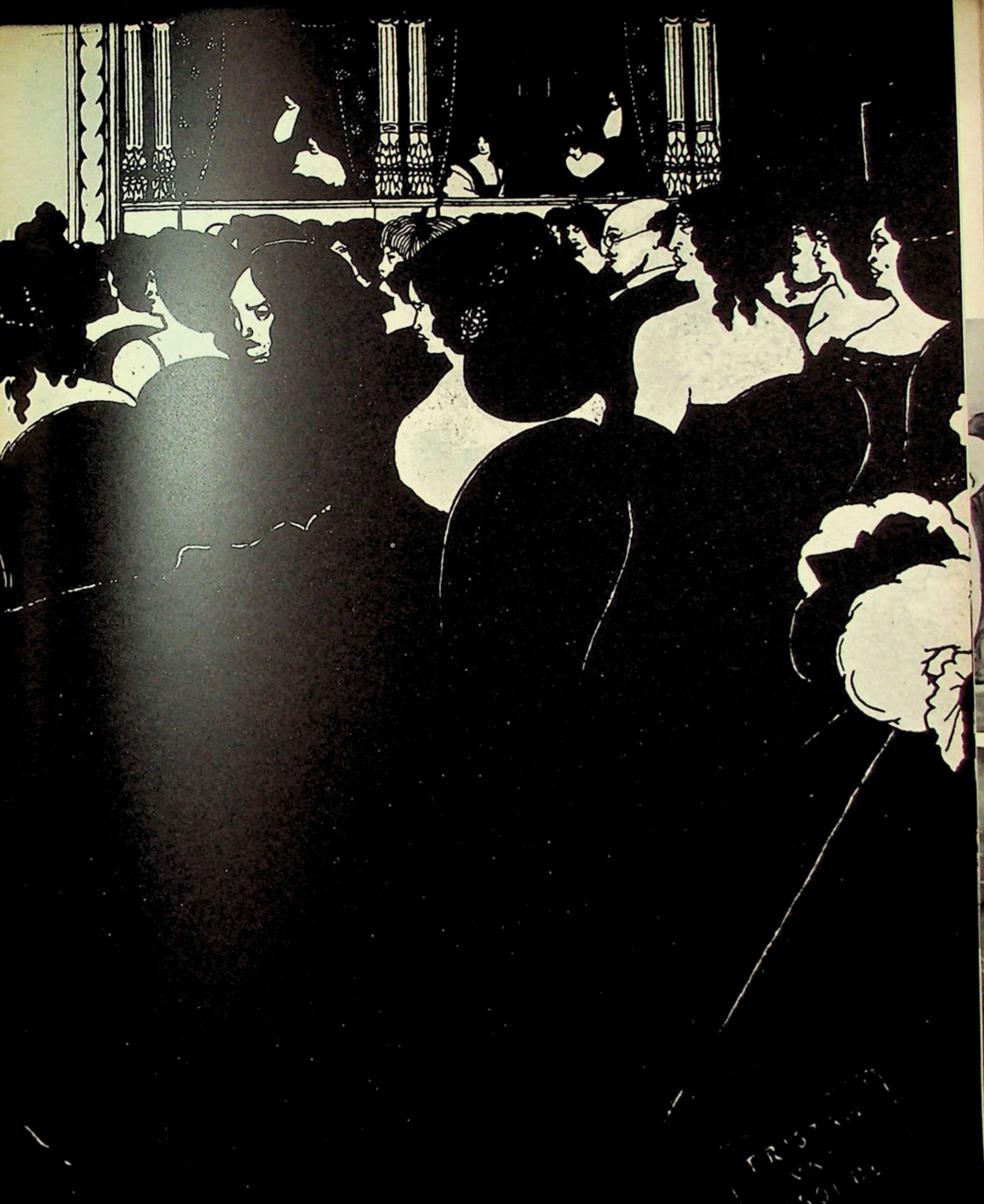
Les Porteurs de fruits. *Encre de Chine. Dessin reproduit dans le N° 1 du* Savoy *en 1895. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.*

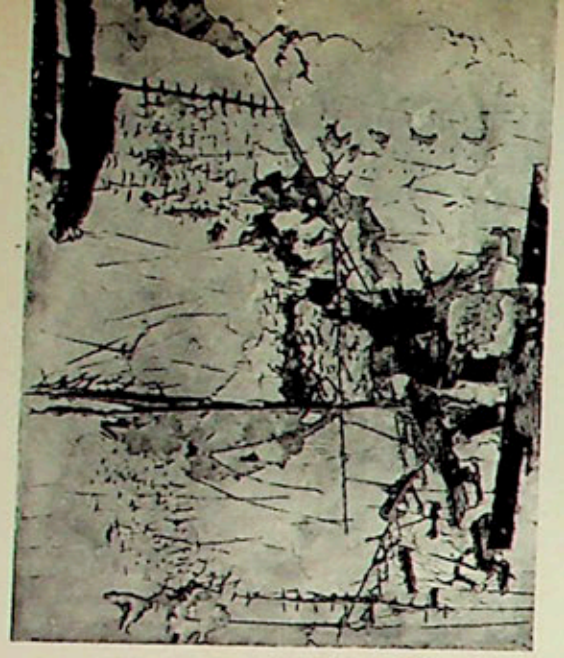
qu'ils suggèrent d'objets et d'espaces non décrits, sur le plan dynamique. L'influence de William Morris est évidente, comme celle de Burne-Jones, qui avait encouragé les essais de Beardsley, et dont certaines œuvres comme la *Circé*, le *Pélican* marquent la transition entre le style préraphaélite et l'« Art Nouveau ». Mais également celle des estampes japonaises, de Whistler et de la fameuse chambre des paons de Prince's Gate qui allaient donner à Beardsley les moyens d'exprimer sa véritable personnalité artistique.

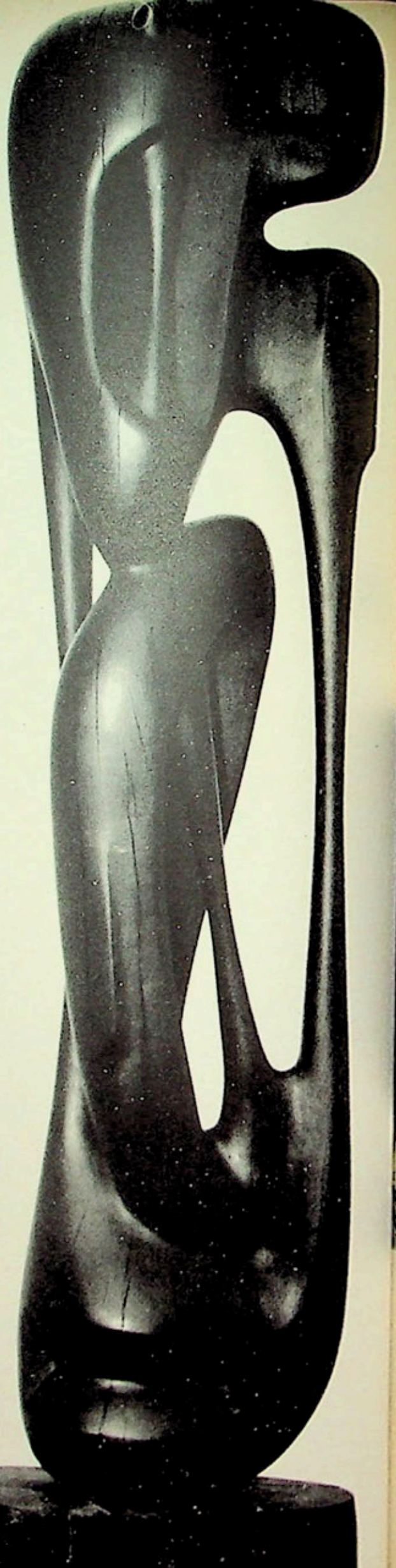
A partir d'avril 1893, Beardsley collabore au *Studio* et au *Pall Mall Magazine*. Certains de ses dessins (la « Femme incomprise », « Madame Cigale »), sont d'un japonisme un peu extérieur, mais la sûreté du trait glacial de Beardsley, sa puissance de suggestion ironique et inquiétante se manifestent à plein dans ces chefs-d'œuvre que sont le « Siegfried », tout flamboyant de lianes et de végétation serpentine, et l'hallucinant « D'un Néophyte et comment la magie noire lui fut révélée ». Dessin humoristique en dépit des apparences, car Beardsley est un esprit très rationnel et indifférent à tout ésotérisme, et qui est un des plus puissants morceaux décoratifs de l'auteur. Comme dans les illustrations pour la *Salomé* de Wilde que Beardsley prépare à la même époque, l'espace et la disposition des éléments réalistes sont parfaitement arbitraires, la composition est dissymétrique, la ligne sinueuse, languide et volubile. A la description du sujet se superpose une sorte de grille décorative qui lui enlève toute réalité tangible et rythme le contraste des blancs et des noirs avec une extraordinaire éloquence. Autant de caractères qui, joints à l'équivoque bizarrerie des thèmes, font de Beardsley un des maîtres de l'« Art Nouveau » et de l'esprit décadent. « J'ai baisé ta bouche, Jokanaan », ce dessin célèbre résume une époque.

Plus encore que la perversité qui fut sans doute chez lui, surtout cérébrale, une sorte d'espiéglerie cynique, effrontée et lugubre forme le fond du caractère de Beardsley. On peut le voir en feuilletant les numéros du *Yellow Book*, la plus brillante des revues « fin de siècle » dont Beardsley fut le directeur artistique à partir de sa fondation en avril 1894. Malgré la qualité de certaines de ses caricatures (« Les Wagnériens », « Lady Gold's escort »), Beardsley était trop capricieux, trop indifférent au bien et au mal pour réaliser une grande œuvre satirique. Mais il excelle dans l'anachronisme et la fantaisie saugrenue: Isolde est drapée d'invraisemblables oripeaux victoriens, Atalante poursuit le gibier en combinaison de dentelle, bottines noires et chapeau à plumes d'autruche et Messaline revient du bain, furieuse d'insatisfaction, en déshabillé très « Maison Tellier » et gravissant les marches d'un escalier à balustres Louis XV. Une femme se poudre à sa table de toilette mais les lampes du miroir sont des becs de gaz (il paraît que ce détail rendit fous furieux les critiques de l'époque), une autre joue du piano en pleine campagne et dans le boudoir de Salomé nous pouvons distinguer que les lectures favorites de l'héroïne biblique étaient *Nana*, *Les Fêtes Galantes*, *L'Ane d'or* et le Marquis de Sade. Beardsley a créé un type féminin certes moins fascinant que celui de Baudelaire ou de Lautrec mais d'un pittoresque incontestable: il n'a pas son pareil pour ébouriffer une chevelure, cerner un œil, émacier une silhouette ou boursouffler un visage et il est peu de ses héroïnes dont il ne dévoile agressivement les seins, « ces petits seins, note-t-il gravement, gonflés de cette séduction irritante qui n'est jamais comprise entièrement et dont on ne jouit jamais assez ». Intéressante déclaration qui nous montre que tous les rêves de Beardsley n'étaient pas angéliques comme ne le sont pas davantage ces amours cornus à poitrine flasque et pieds de bouc qui batifolent dans les bordures des pages de *Salomé* parmi la flore innocente de William Morris. Le surréalisme et Francis Bacon n'ayant pas encore fait l'éducation sexuelle du public anglais, on comprend que celui-ci ait été choqué de voir régulièrement

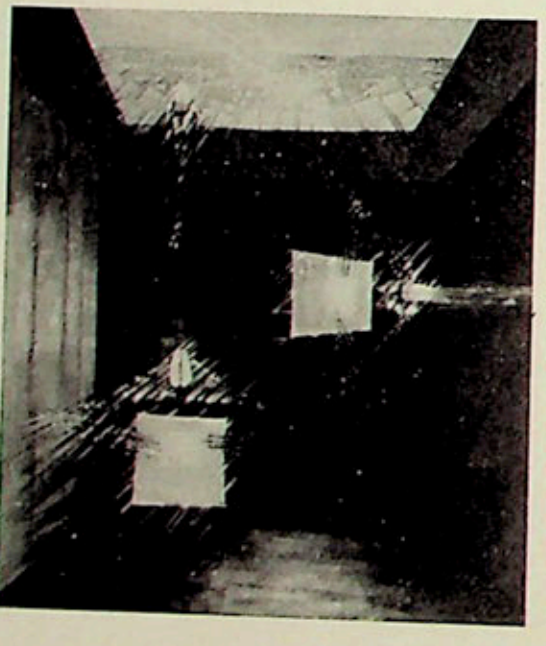
(Suite en page 76.)







18e SALON



◀ **Agustin Cardenas: « Kenja ». 1961. Ebène. H.: 180 cm.**

Page ci-contre, à gauche en haut

Antonio Tàpies: « Grande ocre aux incisions ». 1961. 260x195 cm.

Page ci-contre, à gauche au centre

Cesare Peverelli: « La chambre ». 1962. H. sur T. 240x220 cm.

Page ci-contre, à gauche en bas

Gianni Bertini: « Particulièrement Hélénos ». 1962. H. sur T. 230x195 cm.

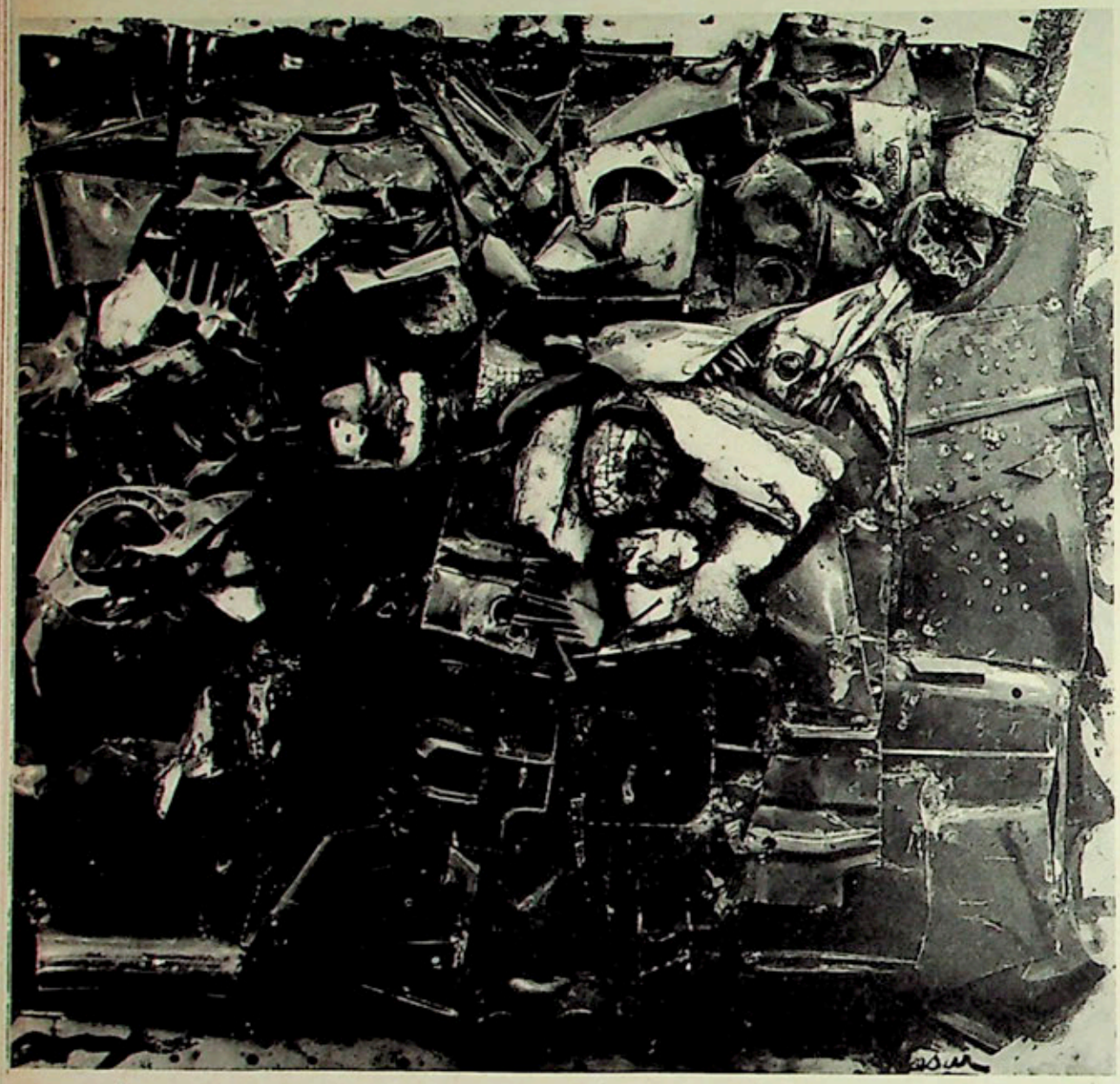
Pierre Alechinsky: « Une pesante journée ». 1962. H. sur T. 120x300 cm.
▼

DE MAI

par Guy Habasque

Encore qu'il soit tout à fait nécessaire de suivre d'année en année la production de chaque artiste pris séparément et de chaque courant pris dans son ensemble si l'on désire être à même d'apprécier et de comprendre l'évolution de l'art contemporain, c'est avec un œil volontairement « neuf » qu'il faut se rendre à une manifestation telle que le Salon de Mai si l'on ne veut pas éprouver assez vite une impression de redite et de monotonie. Certes, le système des invitations qui en règle le fonctionnement devrait permettre, en principe, d'apporter toute la variété voulue aux panoramas présentés, mais d'une part le nombre des exposants réguliers n'a cessé de croître au fur et à mesure que le salon prenait de l'âge (au point que certains semblent être devenus pratiquement inamovibles), d'autre part on relève une tendance grandissante à un certain conservatisme qui, sans exclure carrément les extrêmes ou les nouveautés, met néanmoins trop ouvertement l'accent sur les courants les plus sages ou les mieux affirmés et donc, disons le mot, les plus rassurants. Le Salon de Mai n'a jamais eu, il est vrai, l'ambition d'être un salon de combat. Il n'en reste pas moins qu'il donne depuis quelque temps des signes d'essoufflement et que le moment paraît venu de lui infuser un sang nouveau si l'on ne veut pas le voir glisser à plus ou moins bref délai vers le conformisme.

Il serait injuste de ne pas souligner que tel qu'il était, avec ses défauts, mais aussi avec ses qualités, il a longtemps donné satisfaction tant par l'honnêteté et la compétence qui présidaient aux choix opérés par le jury que par le niveau général de qualité relativement élevé des œuvres réunies. Il semble malheureusement qu'un certain engourdissement, peut-être dû à un sentiment paralysant de malaise devant l'apparent chaos de l'art actuel, pousse les organisateurs à rester prudemment sur leurs positions. Force est d'admettre que le caractère débraillé et outrancièrement « réclamiste », la valeur souvent bien mince de la majorité des tendances les plus récentes peuvent inciter à se méfier de soi-disant révolutionnaires qui, renseignements pris, commencent à peine à œuvrer ou dont la production antérieure reflète un peu trop strictement l'influence des modes successives. Cette simple constatation ne saurait pourtant justifier la timidité esthétique. Evitons de tomber de Charybde en Scylla. Pas plus que la fausse, la véritable nouveauté n'est jamais rassurante et la méfiance à l'égard de certains bluffs ne doit pas mener à favoriser les tenants des demi-mesures et d'un juste milieu qui dissimule le plus souvent facilité, compromission et manque d'invention.



▲
César: « Relief ». 1962. 200 x 220 cm. Coll. Hanover Gallery, Londres.

deux toiles de l'époque cubiste exposées au Salon — l'*Escale* et le *Portrait* de 1913 (fort remarquées aux Indépendants de la même année) — pour comprendre que c'est la modération même de Lhote qui entraîna son échec. Persuadé que la composition traditionnelle ne saurait être remise en question, il ne vit dans le cubisme qu'une écriture, tout juste capable de donner un nouveau visage à un univers pictural dépassé et bientôt caduc. Il n'avait pas senti que, selon la belle phrase de Delaunay, « pour vraiment créer une expression nouvelle, il faut des moyens complètement nouveaux ». Si la facture de ses œuvres rompait dans le détail avec la tradition renaissante et classique, la vision profonde, la construction et l'espace y restaient en définitive inchangés.

Il en est, hélas! de même aujourd'hui pour beaucoup d'artistes, jeunes ou vieux, et en particulier pour ceux qui tentent d'adapter les découvertes plasques modernes à la figuration antérieure. On peut estimer en effet qu'au Salon de Mai, un tiers environ des exposants reste plus ou moins profondément attaché à ce qu'il est convenu d'appeler l'art figuratif, même si celui-ci présente souvent un aspect pratiquement abstrait. Et, nous ne parlons pas seulement des nostalgiques avoués de l'académisme (tels que Rohner, Tisserand, Biras, Castillo et quelques autres) dont le cas ne vaut même plus la peine d'être discuté ou de Desnoyer qui s'obstine dans une stylisation pseudo-cubiste inspirée de

L'exemple d'André Lhote, récemment décédé et à qui le Salon rend un hommage posthume, ne devrait-il pas justement faire réfléchir ceux que pourrait tenter pareille attitude? Plus que nul autre peintre de sa génération, en effet, Lhote parut pendant de longues années représenter aux yeux de maints connaisseurs rassis la valeur sûre, parce que tempérée, de l'avant-garde. Aucun de ceux-ci n'eût songé à le trouver rétrograde puisqu'il avait été rangé une fois pour toutes sous la bannière du cubisme, mouvement révolutionnaire s'il en fut, et que lui-même se gaussait ouvertement de l'académisme, se réservant simplement de dénoncer les outrances de certains de ses collègues. Sa pondération, son respect affiché des « grands maîtres » et ce sens si français de la mesure dont il ne cessait de se réclamer constituaient en revanche autant de garanties d'authenticité. On sait ce qu'il en advint. Et il suffit de regarder les

celle qui fut à la mode entre 1920 et 1925, mais aussi de ceux, et ils sont nombreux, qui, craignant de tomber dans la gratuité en devenant totalement non-figuratifs, cherchent dans leur référence au monde visuel une sorte de justification, de certificat d'authenticité, quitte à recommencer pour la centième, la millième fois des expériences déjà usées jusqu'à la corde. C'est parmi ceux-ci d'abord que le comité aurait intérêt à pratiquer les plus nombreuses coupes s'il veut vraiment « élaguer la ramure sans faiblesse » pour « protéger les bourgeons valables » (pour reprendre l'image employée par Gaston Diehl dans sa préface au catalogue). Non que les œuvres de peintres comme Burtin, Cortot, Mouly, Cottavoz, Calmettes ou Ravel soient totalement condamnables, mais parce qu'elles se situent entièrement en retrait de l'évolution de l'art contemporain, s'attachent à des problèmes secondaires ou déjà résolus et ne représentent donc pas des tendances vivantes. Pour ne prendre qu'un seul exemple, la nature morte de Ravel eût été fort intéressante en 1910, mais, venant plus de quarante ans après les *Fenêtres* et les *Natures mortes portugaises* de Delaunay, elle ne présente guère plus de nécessité que les « trois pommes de guingois » qui foisonnaient alors aux Indépendants. Le manque d'originalité de ces peintres est, au demeurant, moins irritant que la roublardise d'un Leroy dont le nu s'efforce de se cacher sous une matière rugueuse à la Feito ou que les rythmes

▼ **Karel Appel: « Vent du Nord ». 1961. H. sur T.**

En haut de la page

Zao Wou-Ki: « Peinture ». 1962. H. sur T.

Gérard Schneider: « Opus 20 F. ». 1962. H. sur T. 150x220 cm.

▼

◄ **Etienne-Martin: « Couple ». Bois.**

académisants de Reynold Arnould qui, sous des apparences non-figuratives, nous ressert à la fois les lignes de force des futuristes et les pommiers cubistes de Mondrian.

Je ne sais si la solution adoptée par Vieira da Silva et Singier présente beaucoup plus d'avenir; du moins se situe-t-elle à un niveau de qualité bien supérieur (encore que le *Chemin perdu* de la première ne soit pas une de ses meilleures œuvres). Il y a chez eux une tentative consciente d'élaboration des sensations visuelles qui les sauve de la banale transposition subjective d'un sujet réaliste. L'interprétation plastique que Prassinos et Music donnent à la nature est à ce point de vue plus sensualiste, moins intellectualisée, et aussi moins susceptible de développements. Rebeyrolle, parti également de la nature, aboutit quant à lui à la plus retentissante des impasses. Le moindre informel aurait réussi à donner un peu plus de vie à cette immense toile dégoulinante et désespérément vide. Le meilleur figuratif, à vrai dire, reste encore Picasso dont la grande toile, fortement charpentée, est un magnifique exemple de la manière dont les artistes nous accoutument peu à peu, sans que le public s'en rende même compte, à nous représenter et bientôt à percevoir normalement un espace non euclidien.

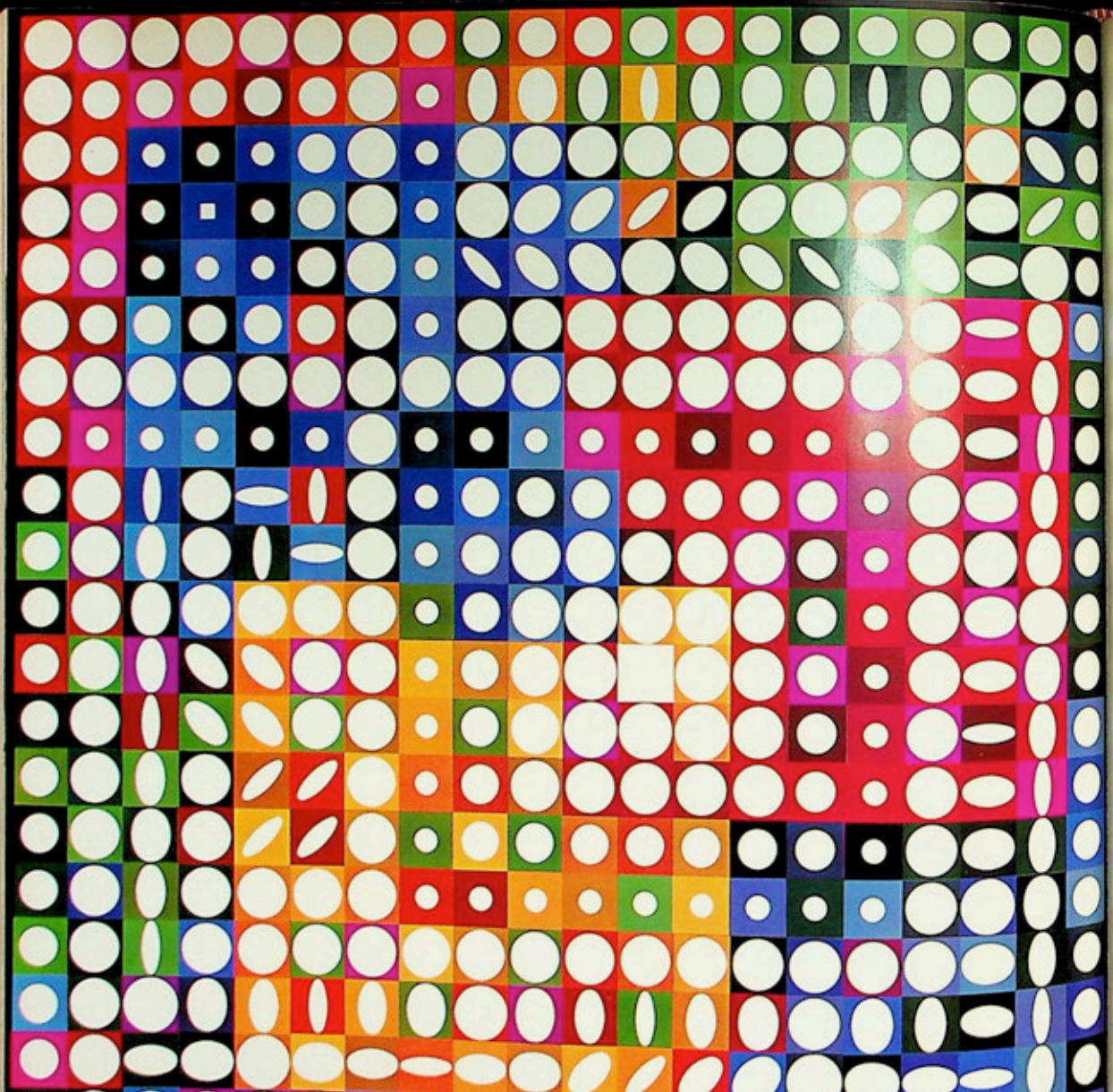
Car la figuration ne peut avoir d'intérêt — de même que la non-figuration d'ailleurs, mais il est encore plus difficile de le faire admettre — que dans la mesure non seulement où elle nous renseigne de façon particulièrement aiguë sur le monde dans lequel nous vivons, mais encore dans la mesure où elle nous permet d'avoir prise sur le réel en nous en proposant une interprétation positive. (Nous rejoignons ici M. Francastel qui a toujours très justement mis en lumière le caractère « opératoire » de l'œuvre d'art). C'est ce que n'ont absolument pas compris les champions de cette « nouvelle figuration » que des critiques pourtant fort avertis nous présentent comme des révolutionnaires et en même temps comme les seuls capables de faire rentrer l'homme moderne

▲ **Jean-Paul Riopelle: « Water-wonderful Land ».**

François Stahly: « Les Ailes ». Bronze. ►

◄ Robert Rauschenberg.

Dorothea Tanning: « Eperdument », 1962. H. sur T.
▼



Victor Vasarely : « Orion ». 1962. 200x210 cm. « *En partant du matériel artisanal classique de revêtement mural (carrelage en céramique, grès, ciment coloré) et en débordant sur la technique nouvelle des éléments préfabriqués plus grands (en verre, métaux, matières de synthèse et matières plastiques), j'énonce un principe d'art monumental non appliqué, mais directement intégrable dans l'architecture. Bien que mes tableaux-exemples soient créés empiriquement comme toute œuvre d'art plastique du passé, dans le respect de l'esthétique intuitive, ils se prêtent à l'investigation de plusieurs disciplines scientifiques, notamment la génétique, la physique (cinétique, optique), l'information, la statistique, l'économie et la science sociale. Ces tableaux-exemples (ou prototypes de départ) renferment d'innombrables virtualités morphologiques traduisibles en noir-blanc (positif-négatif), noir-couleurs, blanc-couleurs, couleurs-couleurs (en contrastes ou en harmonies). grâce à la loi de réversibilité de l'« Unité plastique» (1 = 2, 2 = 1) que j'ai énoncée antérieurement. Que l'on ajoute les images-miroirs et les sens multiples de ces ensembles, les grandeurs, les combinaisons chromatiques, les permutations inter-motifs, l'alternance des surfaces vibrantes et des surfaces silencieuses, et l'on aura une idée de l'infinité des possibilités offertes. Il s'agit ici d'un langage plastique déjà codifié, permettant le passage de l'œuvre unique à l'œuvre multiple, sans perte d'information qualitative. Et ceci par le truchement de la fabrication industrielle, pratiquement illimitée, de beaux éléments constituant la bâtisse même. Plasticité intrinsèque dans et non pas rajoutée. L'idée prend sa pleine importance dans la perspective de la construction des habitations à bon marché. Ce sont en effet celles-ci, de loin les plus nombreuses, qui attristent à présent la vue. Mais ce sont aussi celles-ci, encore plus nombreuses, qui détermineront le style de la cité future. Puisse cette idée plaire aux plus jeunes pour que s'élabore un « folklore planétaire », mouvement de culture en plein accord avec la promotion matérielle du monde. »*

Vasarely

◄ **Antonio Saura : « Brigitte Bardot no 10 ». H. sur T. 250x200 cm.**

Au bas de la page à gauche
Jean Degottex : « Furyu ». 1961. H. sur T. 230 x 190 cm.

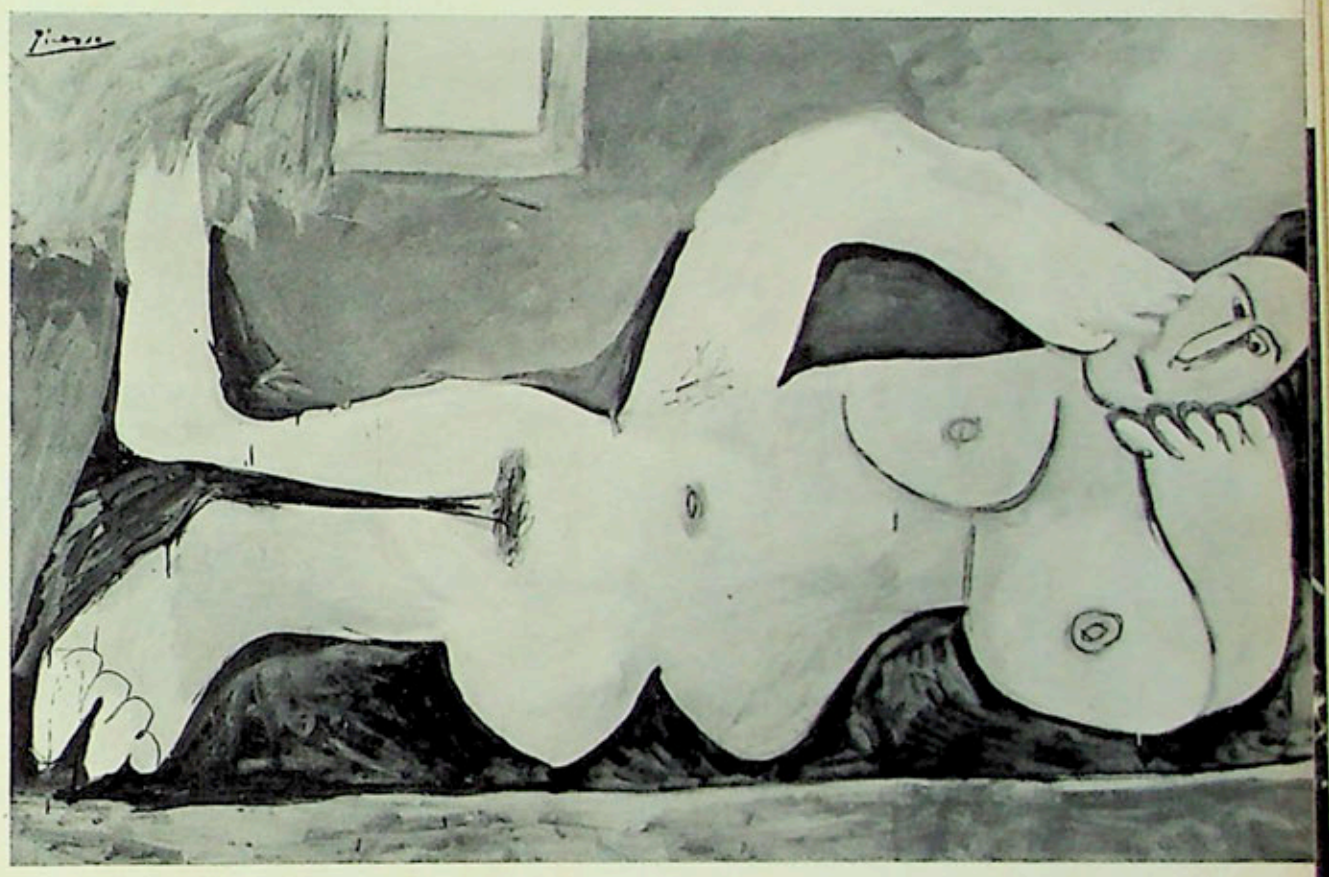
Au bas de la page à droite
Matta : « L'Etang du No ». H. sur T.

Pablo Picasso : « Femme couchée ». Avril 1958. H. sur T. 130x195 cm.
▼

en contact avec le réel. On aimerait croire que leur figuration allusive ou suggestive contient autre chose qu'un simple élément de pittoresque, mais avec la meilleure volonté on ne voit chez eux aucune vision réellement instauratrice du monde, surtout chez des artistes comme Baj, Macréau, Dado ou Dufour qui représentent ici cette tendance (sans parler de Lapoujade et de son « art même »). Baj est, certes, amusant, mais peut-on vraiment lui accorder plus que de l'humour et le sens du décoratif? Dado, qui expose d'ailleurs auprès des surréalistes, semble se ressouvenir dans sa toile des « décalcomanies sans objet », mais, craignant probablement que le spectateur manque d'imagination, il interprète d'avance les formes. L'exposition qu'il fit cet hiver à la galerie Cordier contenait des œuvres plus subtiles. Toutefois il faudrait ne pas connaître du tout les Arcimboldesques pour voir en lui un novateur. On peut craindre

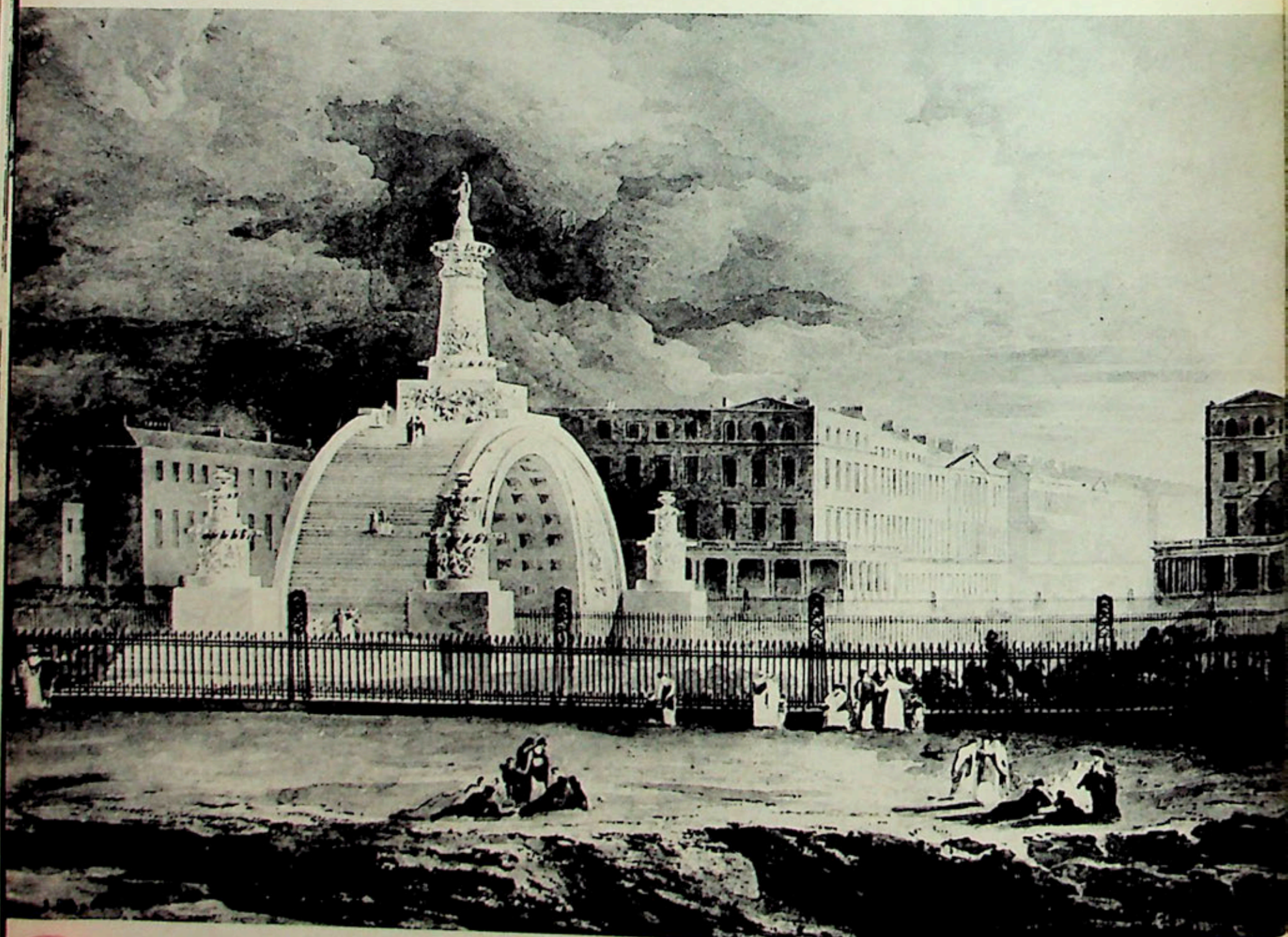
en définitive que cette nouvelle figuration ne constitue purement et simplement un retour au sujet et à l'anecdote qui n'osant plus emprunter l'aspect académique des tableaux de Bourguereau ou de J. P. Laurens se camoufle sous les apparences d'une facture d'avant-garde (ce qui n'est même pas le cas de Francis Bacon).

(Suite en page 76.)



Gérard de Nerval, désormais reconnu comme un de nos plus grands poètes (en vers ou en prose), est sans doute aussi un des plus *visuels*. Son œuvre en effet est pleine d'images, de rêves et de visions qui constituent son originalité la plus sûre, et l'apparentent, lui si Français pourtant par son style, à une race d'âmes plus féconde, généralement, en terroir anglo-saxon ou germanique: c'est pourquoi, sans doute, Nerval crut trouver de l'autre côté du Rhin l'une de ses patries spirituelles. Mais il en eut d'autres, parmi lesquelles l'Orient, et, avec le recul de plus d'un siècle, son *Voyage en Orient* apparaît aujourd'hui comme l'un des très grands livres du XIXe siècle. Or ce livre, à côté d'une chronique anecdotique et pittoresque pleine de charme, contient aussi des « Histoires », en particulier celle du *Calife Hakem* et celle de *Soliman et la Reine du Matin* (cf. notre édition des *Œuvres* de Nerval, t. II, Classiques Garnier) à l'origine desquelles il convient de rechercher, pour les mieux comprendre, auprès de nombreuses sources livresques, des sources visuelles, que d'ailleurs il n'est guère aisé d'identifier avec une absolue certitude. C'est sur la probabilité de quelques-unes de ces sources visuelles, ou en tout cas sur des coïncidences ou des affinités suffisamment frappantes, que nous voudrions attirer l'attention.

Cette aptitude caractéristique à une « littérature visuelle », d'ailleurs, Nerval la doit d'abord à son tempérament: il vit dans un monde intérieur peuplé d'images, et, lors de ses crises de folie, ces images acquièrent parfois, dans leur fantastique souvent aberrant, une telle présence qu'elles donnent lieu à de véritables *dessins magiques* utilisant, comme dit un vers des *Chimères* (*A Madame Aguado*), des *fleurs de pourpre*, et évoquant la magie picturale de la couleur dont parle ce maître du romantisme allemand qu'est Runge: « *La couleur est l'art dernier; pour nous il est et doit demeurer mystique et nous n'en avons un confus et merveilleux pressentiment que grâce aux fleurs* » (Lettre du 7 décembre 1802, citée par P. Moisy: *Paysagistes romantiques allemands*, Cahiers du Sud), fleurs magiques que peindra, dans les années 1825-1830, le « surnaturaliste » anglais Samuel Palmer. C'est bien la *fleur soufrée* dont il est question à la fin d'*Aurélia*, où Nerval précise aussi que le dessin magique prend pour matière « *le suc des herbes et des fleurs* ». Il y a là d'ailleurs un texte qu'il faut citer tout entier: « *Je voulus fixer davantage mes pensées favorites et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. Une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. Sous ses pieds tournait une roue, et les dieux lui faisaient cortège. Je parvins à colorier ce groupe en exprimant le suc des herbes et des fleurs.*



Choiseul-Gouffier : Voyage pittoresque de la Grèce. Vue de la ville et de l'île de Syra. ►

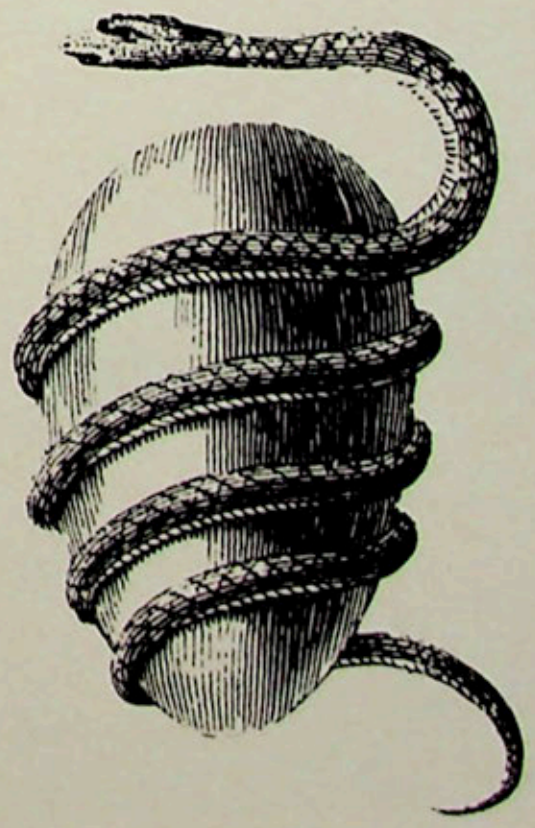
En bas de page

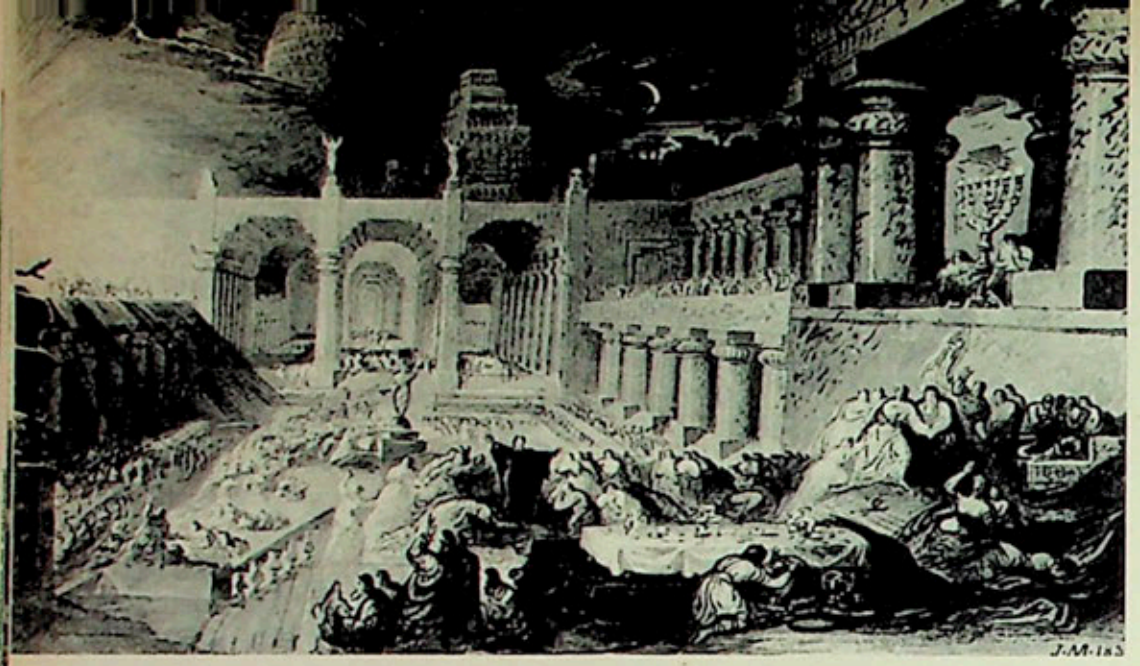
L'Œuf du monde entouré du serpent. *Illustration extraite de* New System of Ancient Mythology, *de Jacob Bryant. 1776.*

Page ci-contre

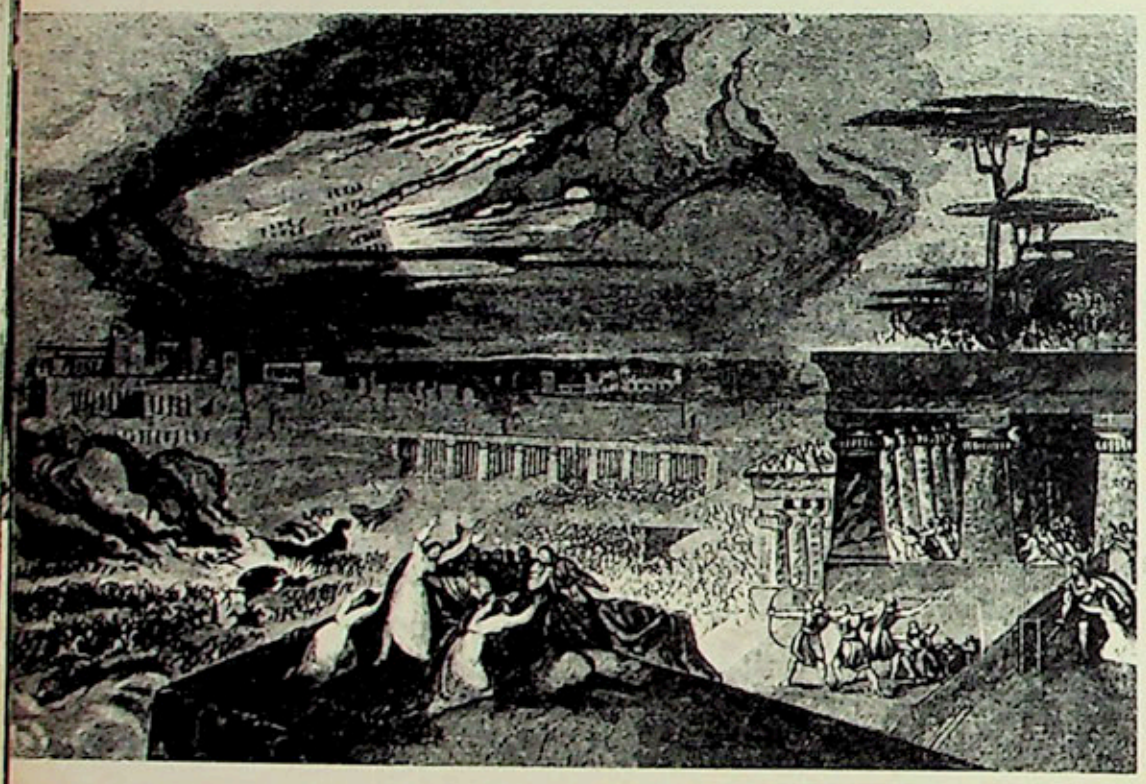
John Martin : Projet d'un arc de triomphe babylonien *pour la décoration de Park Crescent à Londres. Aquarelle. 1820. Londres, British Museum.*

deux thèmes visionnaires de Gérard de Nerval





◄ *John Martin :* Le Festin de Balthazar. *Aquarelle. Vers 1830. Londres, British Museum.*



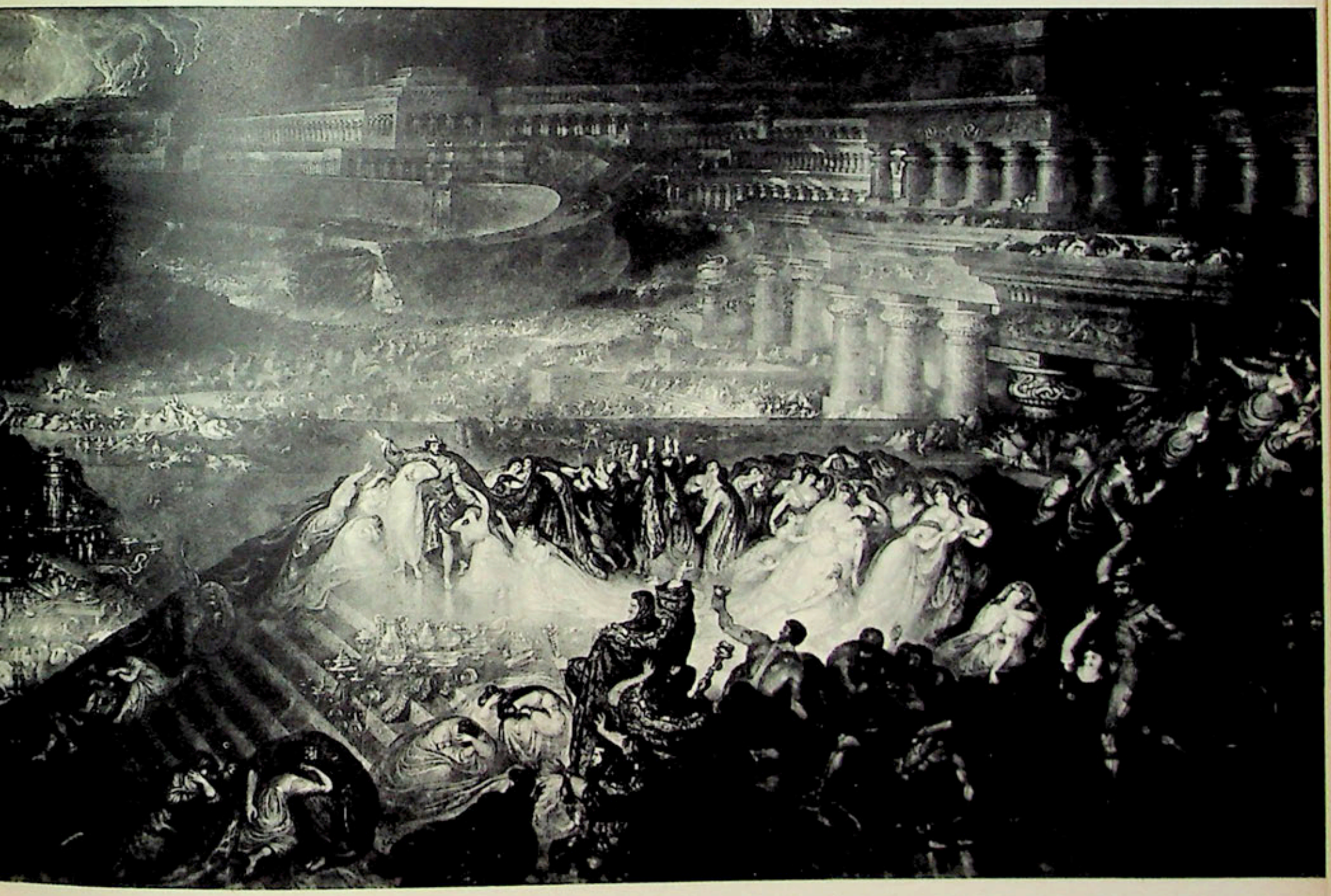
◄ *John Martin :* La Chute de Babylone. *Gravure. Londres, British Museum.*

◄ *John Martin :* Josué arrêtant le soleil. *Gravure. Londres, British Museum.*

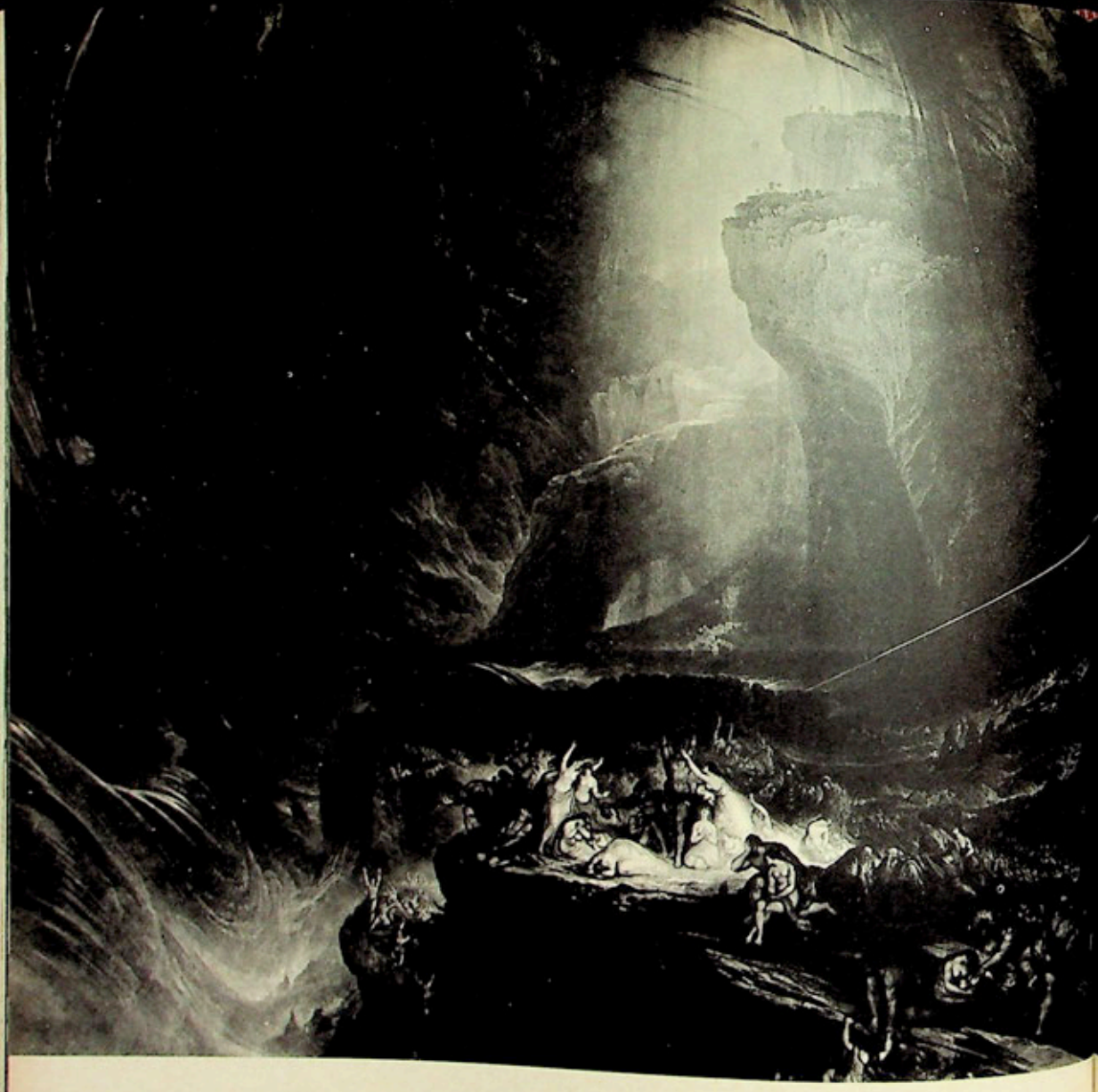
John Martin : La Chute de Ninive. *1828. Gravure. Londres, Royal Institute of British Architects.* ►

(*Aurélia*, I, 7.) Ainsi la fleur est bien, comme chez Runge et Palmer, la substance magique qui permet à la vision de s'incarner, de se matérialiser en une image. Mais à propos de ce texte d'*Aurélia*, une autre affinité apparaît, qui ne laisse pas d'être significative: ce cortège en effet et son héroïne sont, de toute évidence, inspirés de la vision des chants 29-31 du *Purgatoire* de Dante, Aurélia étant la Béatrice de Nerval. Or il existe une transposition picturale de cette vision dantesque qui coïncide presque exactement, pour certains détails caractéristiques, avec le dessin onirique de Nerval; c'est l'aquarelle de William Blake illustrant (voir page 49) le chant 29 du *Purgatoire*, dans la série peinte en 1827: on y note en particulier que la figure *dominante* de Béatrice a sous ses pieds *une roue qui tourne*; certes, la source commune des deux images est bien dans le texte même de Dante, mais la rencontre entre Blake et Nerval n'en est pas moins saisissante, à tel point que c'est bien l'aquarelle du visionnaire anglais qui fournirait la meilleure illustration, la plus exacte visuellement et spirituellement, de ce texte d'*Aurélia*. Ajoutons que la couleur délibérément recherchée et obtenue par Blake a bien ce caractère magique et mystique que Nerval, après Runge et Palmer — disciple de Blake — attribue à la substance florale.

Bien sûr, nous ne saurions prétendre que Runge, Blake et Palmer constituent des « sources », au sens strict, de la vision nervalienne: il est plus que probable que Nerval n'eut jamais l'occasion de connaître aucun de ces trois peintres. Mais si nous insistons, pour commencer, sur ce qui n'est, au mieux, que coïncidence ou affinité, c'est que nous pouvons touver là de quoi orienter nos recherches des sources directes ou indirectes de certains thèmes visionnaires constamment présents dans l'œuvre d'un écrivain qui disait de lui-même que son *cerveau s'est abondamment nourri de visions*, et il ajoute aussitôt qu'il a toujours eu *de la peine à séparer la vie réelle de celle du rêve* (Lettre au Dr Blanche du 15 juillet 1854). C'est donc du côté des artistes qui, eux aussi, ont éprouvé cette même peine et pour qui la représentation visuelle est, comme pour Nerval, le compte rendu et le journal d'une *expérience*, qu'il nous faudra chercher, artistes que nous désignerions volontiers par le terme de *surnaturalistes*.



Mais il y a plus: Nerval, comme beaucoup d'autres surnaturalistes, éprouve aussi le besoin de découvrir à ses visions des références en quelque sorte historiques; il lui faut recourir à des documents, qui, naturellement, auront le plus souvent un caractère ésotérique et mythologique, mais aussi archéologique. Nerval, comme on sait, s'intéresse passionnément aux traditions de la Franc-Maçonnerie et de l'Illuminisme du XVIIIe siècle, et il y puise nombre de ses images favorites; mais il se passionne aussi pour les découvertes archéologiques de l'Egypte, de la Babylonie ou même de l'Inde (il est question dans *Aurélia* des grottes d'Ellorah) et il a recours, évidemment, à la Bible et à la masse d'illustrations diverses qu'elle a provoquées. Ce pourrait être l'occasion d'observer que, dans l'art et la littérature romantiques de l'Europe entière, le surnaturalisme s'est souvent nourri de ce curieux syncrétisme de mythologie,



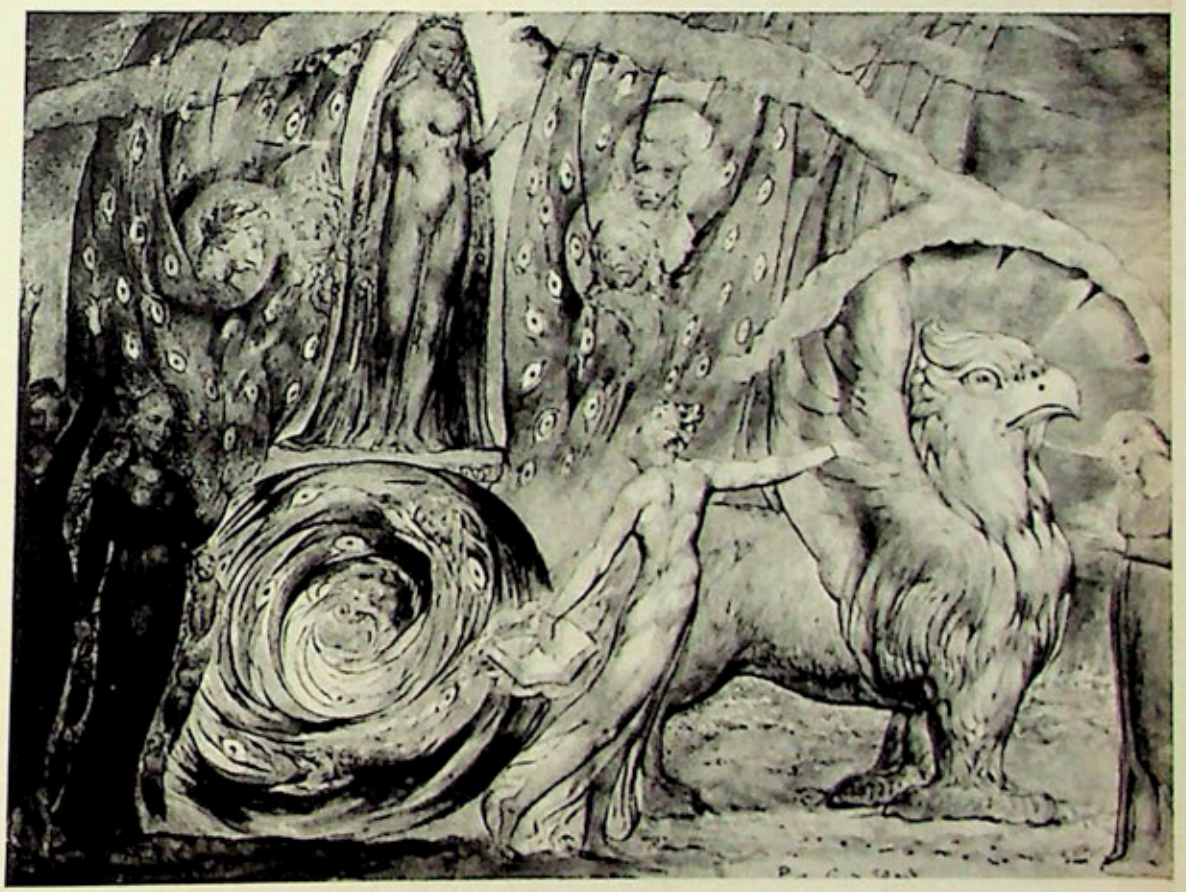
d'ésotérisme et d'archéologie, si caractéristique de Gérard de Nerval: on en trouve par exemple une des manifestations les plus curieuses dans le projet de décoration du Panthéon exécuté en 1848 par Paul Chenavard, dont il ne faut pas oublier qu'il était de Lyon, où l'illuminisme et l'occultisme connurent, tout au long du XIXe siècle, un considérable développement.

Il est ainsi, dans l'œuvre de Nerval, deux thèmes visionnaires dont l'un au moins lui a inspiré quelques-unes de ses meilleures pages: le thème de *la catastrophe cosmique* et celui de *la ville fantastique*; notons d'ailleurs qu'ils sont éventuellement combinés selon, une fois encore, cette aptitude au syncrétisme que Nerval partage avec beaucoup d'autres surnaturalistes. La ville fantastique apparaît, pour y jouer un rôle important, dans *Aurélia* (I.10.): *J'arrivai en vue d'une vaste plage montueuse et toute couverte d'une espèce de roseaux de teinte verdâtre... Un château dominait la côte que je me mis à gravir. Sur l'autre versant, je vis s'étendre une ville immense...* On notera au passage la précision visuelle de cette évocation onirique. Mais le plus intéressant se rencontre plus loin: *J'entrai dans un atelier où je vis des ouvriers qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille reflets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière qui se revêtait d'une végétation instantanée d'appendices fibreux, d'ailerons et de touffes laineuses... Je vis aussi des travaux d'orfèvrerie où l'on employait deux métaux inconnus sur la terre: l'un rouge qui semblait correspondre au cinabre et l'autre bleu azur...*

Or, cette ville, elle apparaît aussi dans le *Voyage en Orient*, dans l'histoire de Soliman et de la Reine du Matin, où elle porte son

◄ *John Martin :* Le Déluge. *1830. Gravure. Londres, Royal Institute of British Architects.*

William Blake : Béatrice sur son char *(Dante, Purgatoire, 29-30). Aquarelle. Londres, National Gallery.* ▼



nom, *Hénochia*; c'est la ville dont la Bible nous dit qu'elle fut établie par les descendants de Caïn. Or, dans le texte de Nerval, l'architecture de cette ville est orientale et gigantesque; le héros, Adoniram, se voit « *dans une large galerie d'une profondeur incommensurable, très large car on n'en découvrait point les parois, et portée sur une avenue de colonnes si hautes qu'elles se perdaient au-dessus de lui dans les airs et la voûte qu'elles portaient échappait à la vue* ». La ville est constituée par des *forteresses de granit*, et les *populations apparaissent à travers des hypogées.* Notons enfin, pour y revenir tout à l'heure, que la construction de cette ville n'est pas sans rapport avec la catastrophe cosmique, puisque c'est lorsque Jéhovah déclencha le déluge que Tubal-Kaïn appela à son secours le feu et rassembla dans la ville souterraine la race des Géants.

Et c'est ici que l'archéologie vient éclairer la mythologie, car ce n'est pas par hasard que la vision de cette ville fantastique est inspirée de Babylone, puisque le fondateur de Babylone fut Nemrod, arrière-petit-fils de Tubal-Kaïn!...

Or, à la fin de l'Introduction de ce même *Voyage en Orient*, parlant de la ville *pyramidale* de Syra, qui, cette fois, est une ville réelle, mais apparentée, par sa forme, à la ville fantastique, Nerval écrit: « *C'était vraiment* babylonian, *comme dirait un Anglais* ».

Nous voici donc orientés vers l'Angleterre, et c'est moins inattendu qu'on ne pourrait le penser car c'est bien en Angleterre que se développa le plus largement le goût du style « babylonien » comme mode d'expression privilégié du fantastique dans l'architecture. Il semble d'ailleurs que ce soit ce fantastique babylonien qui ait particulièrement frappé Nerval lorsqu'en 1846 il se rendit à Londres; en tout cas, dans *L'Artiste* du 20 septembre 1846 paraissait une chronique signée de lui sous le titre *Une Nuit à Londres.*

Un défenseu

« *Vivre? les serviteurs feront cela pour nous* » fait dire Villiers de l'Isle Adam à l'un de ses héros; Octave Mirbeau (1850-1917) avait dans tous les domaines où se déploya son activité pris le parti contraire. Avec le temps, certains critiques résistant à la sévérité de l'histoire, grandissent: tel Félix Fénéon, apprécié seulement d'un petit nombre à son époque; d'autres aujourd'hui presque oubliés ont joué dans le monde des arts un rôle dont nous ne soupçonnons plus l'importance: Mirbeau était de ceux-là. Ecrivain célèbre, chroniqueur bruyant et écouté, figure bien parisienne, c'était comme on disait, un « caractère ». Quelques lignes de Mirbeau suffisaient à lancer un artiste; c'est lui par exemple qui révéla au grand public Maeterlinck, Knut Hamsun et Marguerite Audoux, dans le domaine de la littérature. Publiait-il un article dans le *Gaulois* ou dans le *Figaro*, le tirage du journal augmentait de près de 10 000 exemplaires. Lorsque Gauguin, dans la misère, cherche à vendre ses tableaux avant de partir pour Tahiti, Mallarmé lui conseille de demander un article à son ami Mirbeau; le 16 février 1891, l'article paraît et la foule accourt à l'hôtel Drouot. Une vingtaine d'années plus tard, l'avis de Mirbeau fait toujours dresser l'oreille: « *Les paysages d'Utrillo plaisent, dit-on, à M. Mirbeau* » note Apollinaire en 1913.

Mais la puissance de Mirbeau dans le monde des arts pendant un quart de siècle ne fut pas le moins du monde occulte, elle était au contraire spectaculaire, tonitruante et carnassière. Spectaculaire par nature, puisqu'à la différence de Huysmans

▲

Félix Vallotton:
Octave Mirbeau. *Dessin inédit. 1902. Coll. Rodrigues-Henriques.*

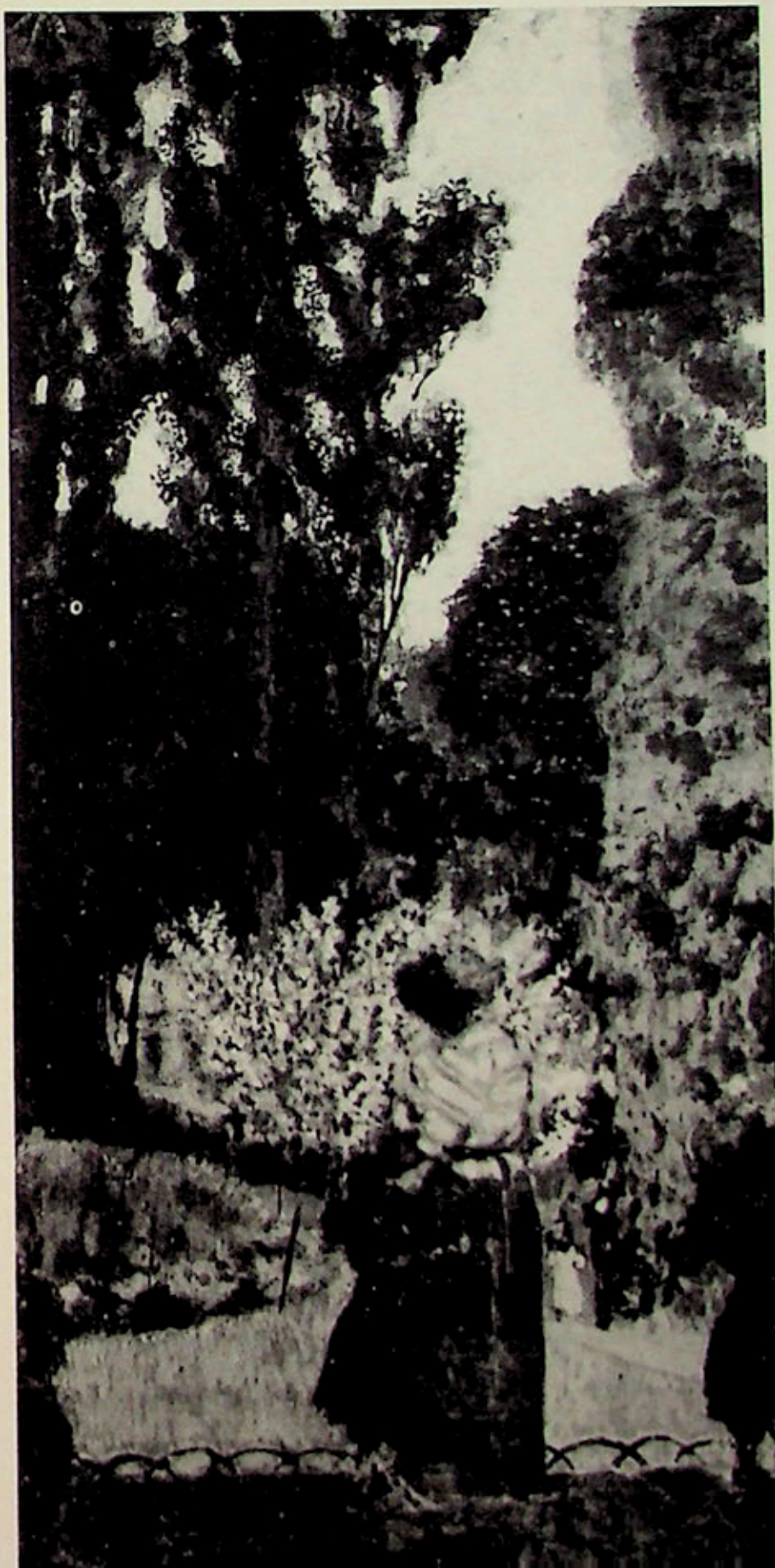
Pierre Bonnard: ►
Illustration pour La 628 E 8 *d'Octave Mirbeau.*

Page ci-contre à droite

E. Vuillard:
Femme dans un parc. *188×85 cm. Ce tableau appartenait à Mirbeau qui le donna à un ami en reconnaissance d'un service rendu. Paris, coll. part.*

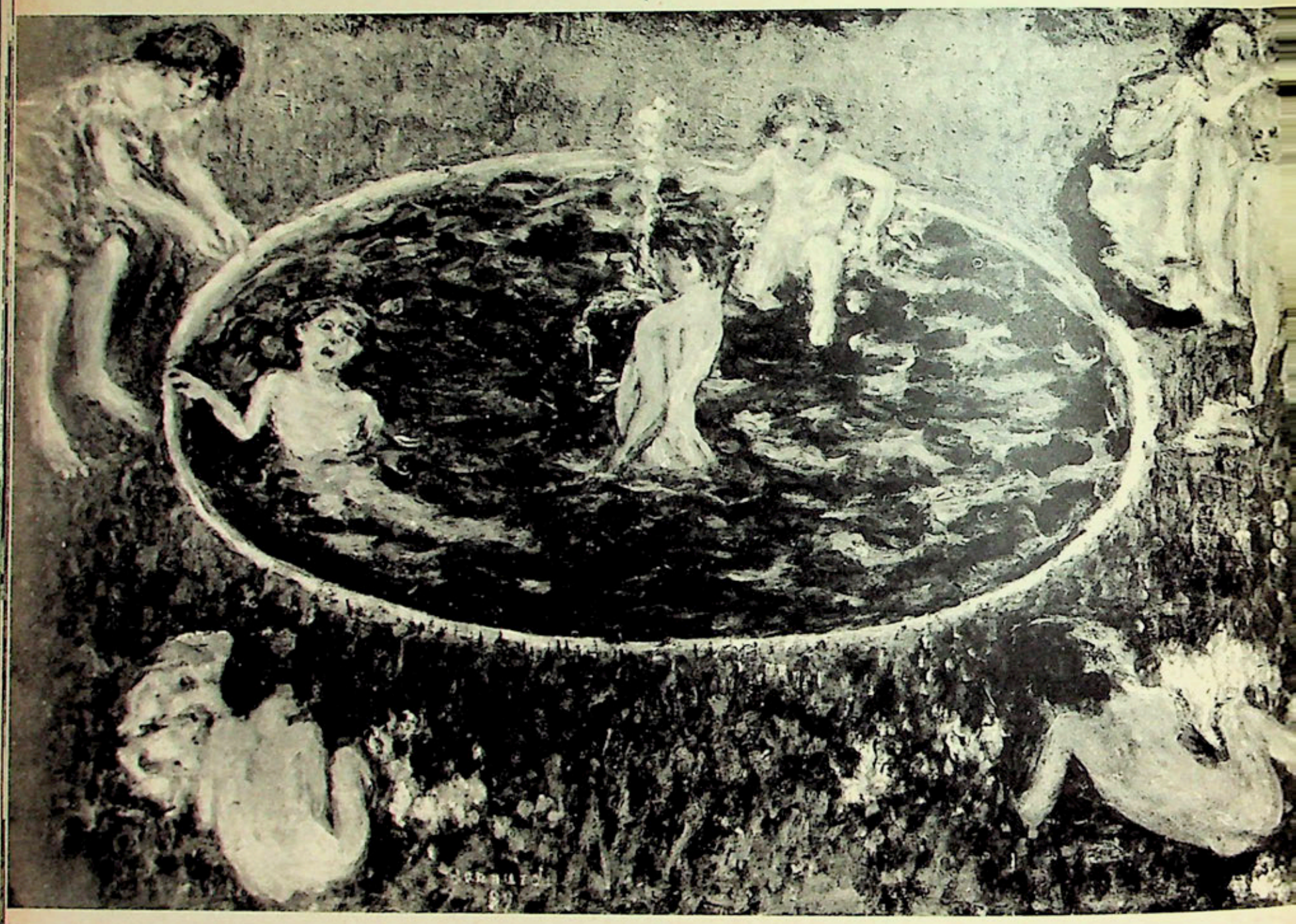
oublié de l'art moderne

On ne lit plus guère
Octave Mirbeau qui, lorsqu'il
était un romancier en vogue,
contribua à faire connaître
quelques-uns des
meilleurs peintres du XXe siècle



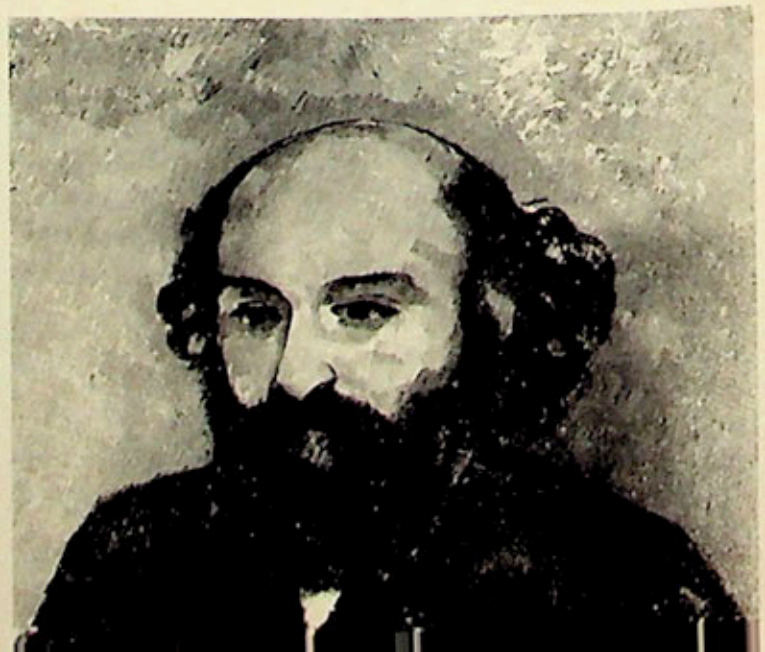
par Françoise Cachin

Pierre Bonnard : Enfants au bassin. *1899. 46×71 cm. Mirbeau avait réuni une importante collection de peinture et de sculpture, qui fut vendue en 1919, deux ans après sa mort. Monet, Cézanne, Sisley, Van Gogh, Rodin, Pissarro, Vuillard y figuraient, ainsi que Bonnard avec cette toile.*



et de Fénéon, sa tribune était le quotidien à grand tirage; quant à son mode d'expression il oscillait entre l'explosion de colère et l'enthousiasme lyrique, le sarcasme et le sublime « *Octave Mirbeau manqua toujours divinement de mesure à la façon des héros* » disait Thadée Natanson. Ses anciens amis, de Gustave Geffroy à Valery Larbaud en passant par Francis Jourdain, l'ont souvent évoqué: coloré, l'air taurin et l'œil tendre, « *furieusement bon* », excessif, brusque, amer et « *incurablement sentimental* ». Jules Renard le silhouette dans son journal « *un type d'adjudant d'artillerie* ».

Et il combattait! contre les injustices sociales, contre la toute-puissance de ceux qui paraissaient à cet anarchiste des Bourgeois de l'art: les peintres du Salon, les critiques officiels, les responsables des commandes de l'Etat. Il part en guerre en faveur du musicien Lamoureux contre le ministre de l'Instruction publique, de Rodin contre les commissions d'achat qui ne lui faisaient pas de commandes ou qui escamotaient les réalisations, de Puvis de Chavannes qui se voyait refuser sa fresque pour le Panthéon; il mène la campagne de sous-



Pierre Bonnard : Illustration pour la couverture de La 628 E 8 *de Mirbeau.*

Ci-contre : Toulouse-Lautrec : Au Moulin Rouge. *1892. Toile. 120×140 cm. Chicago, Art Institute. Au-dessus : Redon :* La fleur du marécage. *Lithographie. 1885. Dans son article contre le symbolisme, publié dans le Gaulois en 1886, Mirbeau critique vivement Redon et recommande aux peintres de traiter des sujets reflétant « la parade contemporaine », comme le café concert, que devaient illustrer Lautrec et Seurat, quelques années plus tard.*

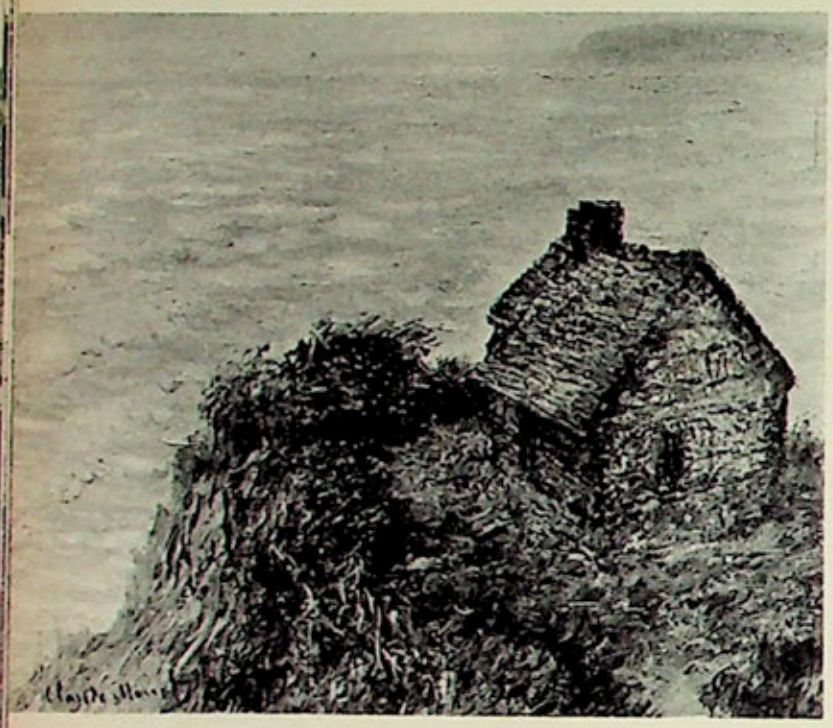
Page ci-contre, en bas

Cézanne : Portrait de l'artiste par lui-même. *57×47 cm. Mirbeau possédait deux autoportraits de Cézanne, qui furent vendus en 1919.*

cription pour faire entrer au Louvre l'« Olympia » de Manet. Défenseur tumultueux de la peinture contemporaine, il rattrape ici en éclats ce qui lui manque en intuition: en effet Mirbeau ne fut pas un dénicheur de talents et s'il était à l'avant-garde de l'art contemporain, c'est au second rang, où sa voix forte faisait merveille. Son compte-rendu du Salon de 1885 est un massacre pour tous les peintres qui ne sont pas Puvis de Chavannes, Albert Besnard et Fantin Latour, seuls rescapés de ce « *grand bazar des médiocrités* »; son efficace bonne volonté, à ses débuts éclairée par ses amis Gustave Geffroy et Claude Monet ne s'accompagne pas d'un véritable esprit critique. Ainsi dans son jugement sur Albert Besnard — volant, selon l'expression de Degas, « *des propres ailes des Impressionnistes* » — il reste dupe de l'apparente liberté anti-académique du peintre, qui est moins le signe d'une audace de Besnard que celui des débuts d'un académisme impressionniste; cette subtilité, Fénéon l'avait déjà saisie. Ailleurs il dit son estime pour la peinture de Raffaelli, fondée surtout sur les intentions qu'il y décèle. Il croit avoir trouvé un artiste capable d'exprimer une forme de la « modernité »: « *Grâce à M. Raffaelli, la banlieue de Paris a conquis sa place dans l'idéal* », écrit-il en 1889. « *M. Raffaelli reproduit des états d'âme spéciaux à notre époque.* » Or, à cette même date, c'est Seurat qui fait pour de bon entrer la banlieue « dans l'idéal », et des critiques contemporains à l'œil plus perspicace sentaient à travers les mêmes intentions quelle distance séparait un grand peintre de Raffaelli, comme ils avaient senti ce qu'avait de suspect l'Impressionnisme d'Albert Besnard.

Le nom de Mirbeau dans l'histoire de la critique reste attaché surtout à l'effort qu'il fit pour faire connaître Rodin, les Impressionnistes — Monet principalement — et Van Gogh. Lorsqu'il cherche, en dehors de son admiration pour le « *Grand Artiste* », la « *Personnalité Tellurique* » au « *cerveau sans cesse en feu et dévoré de flammes* » à analyser ce qui fait au juste la grandeur de Rodin, il le fait d'une part au nom du réalisme « *il aura été le grand réformateur de la statuaire qui lui doit un modelé, un mouvement, de la passion, c'est-à-dire une plus intime communion de l'art avec la nature, ou si l'on veut, une plus riche posses-*

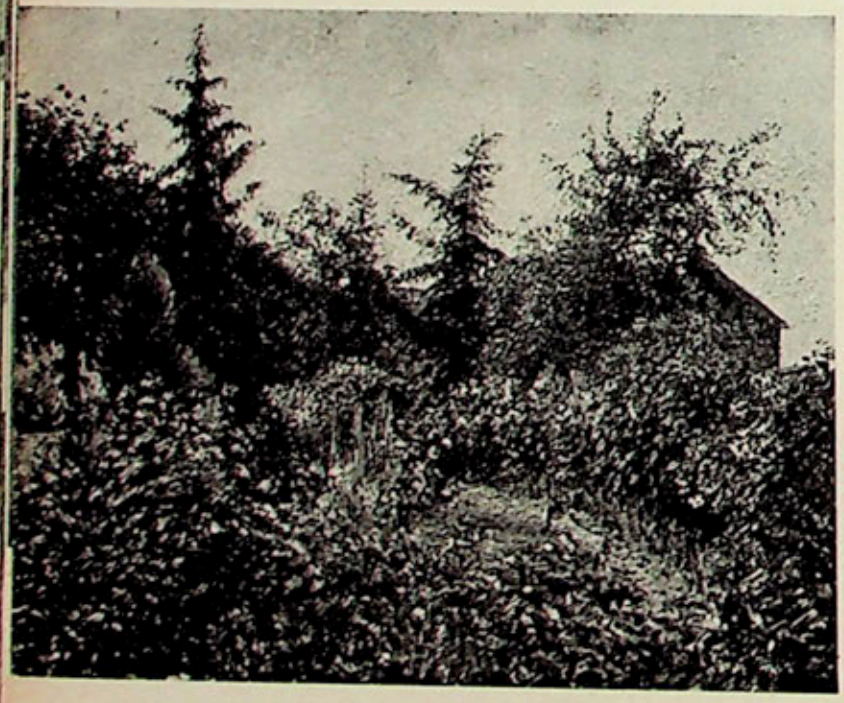
Cl. Monet : La cabane du douanier à Pourville. *Mirbeau possédait une autre toile de Monet, « Les Oliviers à Juan-les-Pins ». Toutes les deux figuraient à la vente de 1919.*



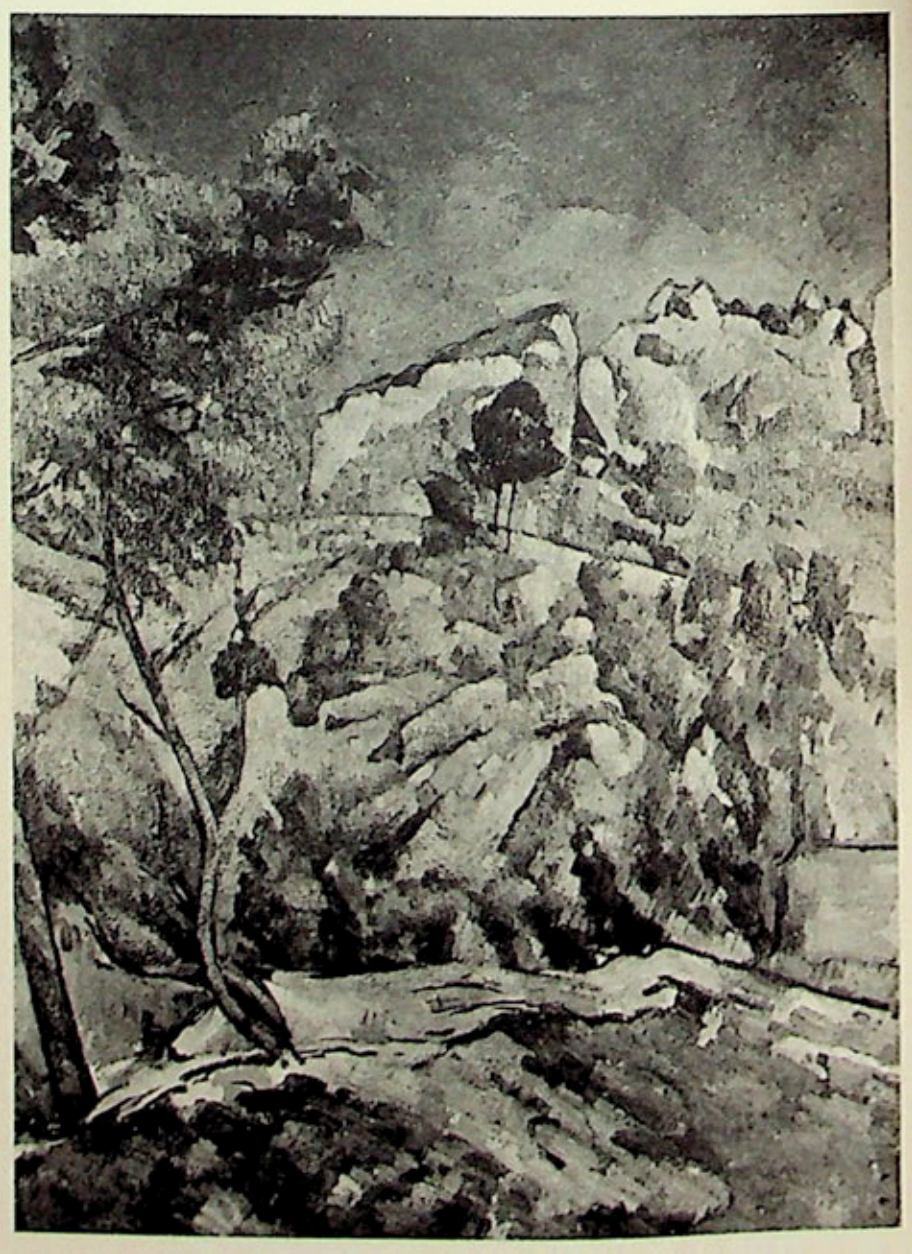
sion de la nature par l'amour humain » et, d'autre part, avec des raisons subjectivistes et littéraires : « *ce qu'il y a de poignant dans les figures de Rodin, c'est que nous y mirons nos désenchantements* ». Pendant toute la première partie de sa vie, il goûte la peinture en écrivain naturaliste, non sans laisser paraître son tempérament et ses limites, sa sensualité ou son goût du sublime. Il voit Renoir en amateur de femmes « *tour à tour gracieux et ému, savant et simple, avec des sensibilités d'œil exquises, des caresses de la main légères comme des baisers* » (1886) ; et c'est avec une sorte de naïveté naturaliste qu'il décrit son admiration pour Monet : « *... il m'arrive cette impression que bien des fois j'ai ressentie en regardant des tableaux de M. Cl. Monet, c'est que l'art disparaît, s'efface, et que nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante complètement conquise et domptée par le miraculeux peintre.* » (1889).

Plus personnel — bien qu'il ne fasse que suivre Albert Aurier et quelques peintres — est son engouement pour Van Gogh, exprimé dès 1891. « *Sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant s'anime une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, et qui est en lui, et qui est lui.* » Sans doute, le peintre, « l'homme souffrant » senti à travers l'œuvre l'émeut plus que la peinture elle-même ; mais il joue ainsi un rôle certain dans l'intérêt naissant du public pour Vincent ; mérite considérable, il est des tout premiers acheteurs : dès cette date l'un des portraits fameux du père Tanguy faisait partie de sa collection.

L'article-clé de Mirbeau, de la plus haute importance pour la jeune génération post-impressionniste, fut cette longue profession de foi naturaliste dans le *Gaulois* en 1886, intitulée « L'art et la nature ». Il y développe une énergique prise de position anti-symboliste, à travers l'exemple d'Odilon Redon « *qui oppose la chose rêvée à la chose vécue, l'idéal à la vérité ; ainsi M. Redon vous dessine un œil qui vagabonde dans un*



C. Pissarro : Le jardin d'Octave Mirbeau à Damps. *1892. Toile. 73×92 cm. Pissarro a peint plusieurs fois le jardin de Mirbeau, qui fut pour lui un ami et un protecteur efficace.*



Cézanne : Au fond du ravin. *Toile. 74×54 cm. L'un des neuf Cézanne de la collection Mirbeau.*

▲
E. Vuillard : La dame en bleu à l'enfant.
Carton. 51×59 cm. Musée de Glasgow.
Ce tableau a fait partie
de la vente Mirbeau en 1919.

paysage amorphe, au bout d'une tige (...) Le propre de l'idéal est de n'évoquer jamais que des formes vagues (...) Or aujourd'hui nous demandons aux choses reproduites d'être précises, nous voulons que les personnages sortis du cerveau d'un artiste remuent, pensent et vivent. » Puis il passe à la description de thèmes picturaux imaginaires qu'il offre en exemple de « peinture-vérité », thèmes qui vont très bientôt être ceux d'un Seurat et d'un Toulouse-Lautrec: le café concert.

« *On retrouve là la grande hâte et le grand effarement modernes (...) Toute la blague, tout l'irrespect, toute la parade contemporaine, tout cela surgit des lèvres inconscientes d'un chanteur en des raccourcis sinistres qui font réfléchir le penseur et rêver l'artiste* ».

(Suite page 75.)

R. L. Dupuy B

Sol rajeuni...
logis rajeuni...

...avec quelques mètres carrés de

LINOLÉUM
d'aujourd'hui

Le plus épais
des revêtements de sols
(donc le meilleur
pour **l'insonorisation**),
le LINOLÉUM d'aujourd'hui
est coloré et décoré
dans toute son épaisseur.
Il reste, de ce fait,
impeccable indéfiniment.
Son entretien est des plus faciles:
pour le ménage quotidien,
un simple coup de serpillière et,
de loin en loin, un peu d'encaustique
après léger lavage à l'eau savonneuse.

...car le vrai linoléum, comme tant d'autres équipements du logis, a fait lui aussi, depuis 10 ans, d'immenses progrès.

Ses coloris nouveaux, ses dessins modernes (non pas imprimés, mais pris dans la masse) ont merveilleusement rajeuni et ennobli ce revêtement dont les qualités classiques (durée, confort, facilité de pose et d'entretien) n'ont jamais pu être égalées.
Le linoléum d'aujourd'hui c'est de la "gaîté-longue durée".

Cie NAIRN

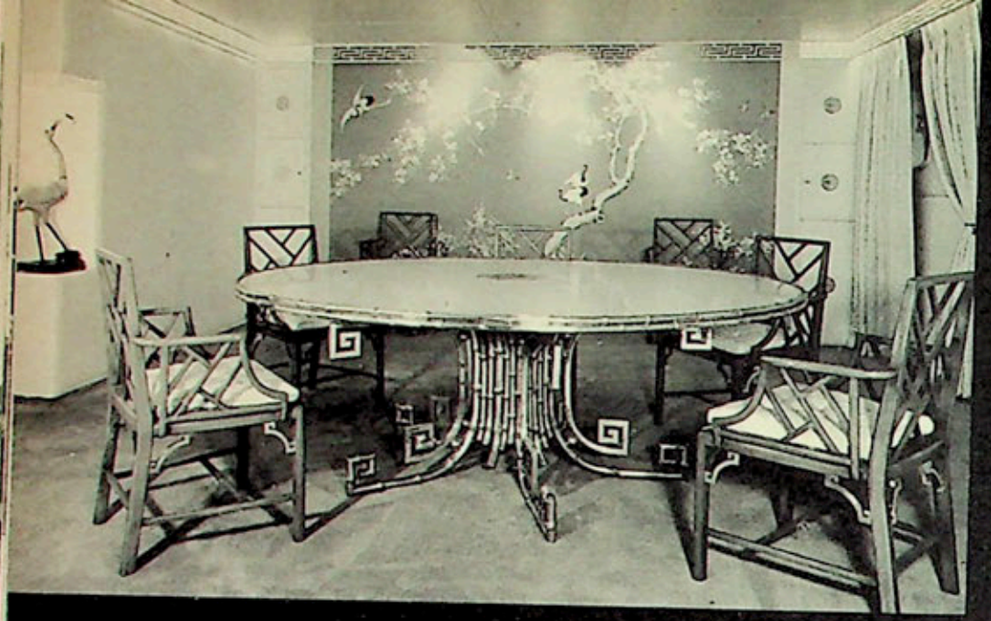
décoration

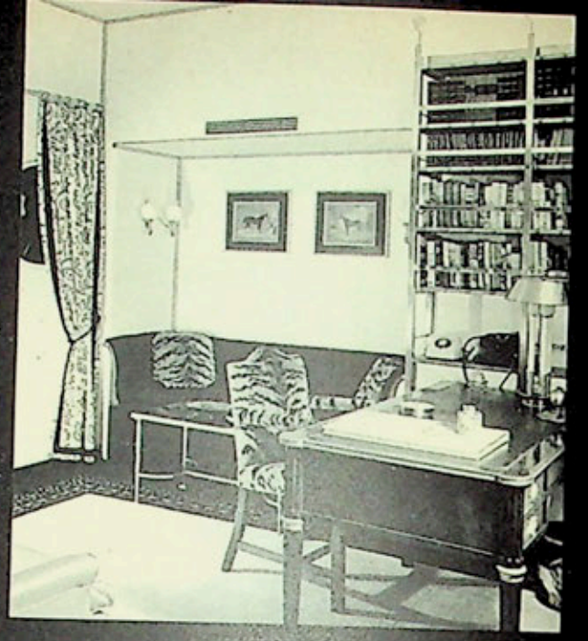
formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

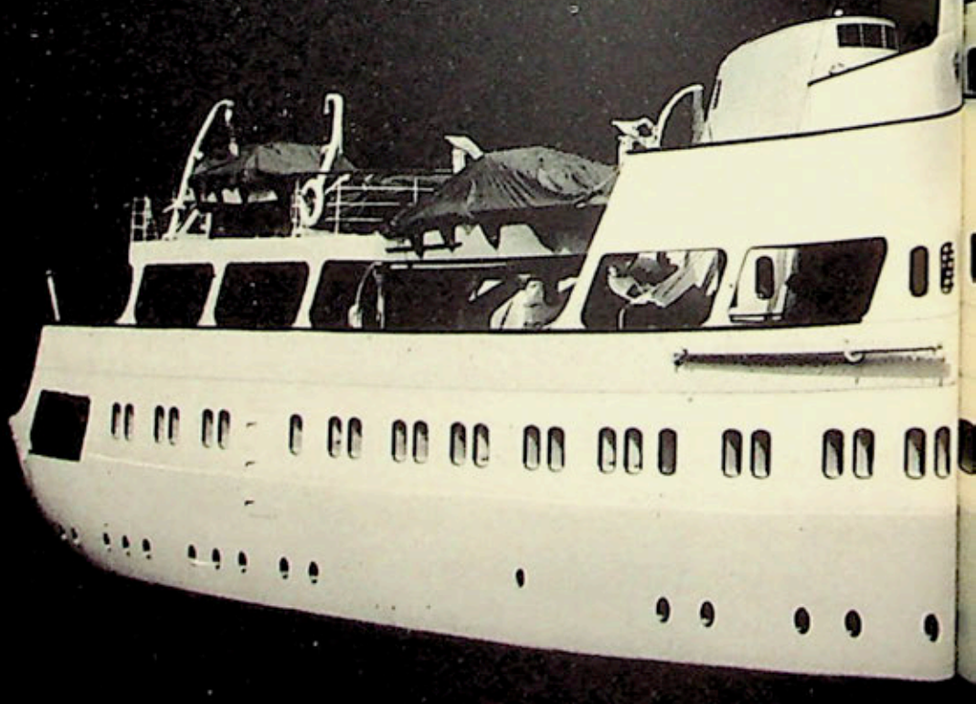
L'ŒIL

du décorateur

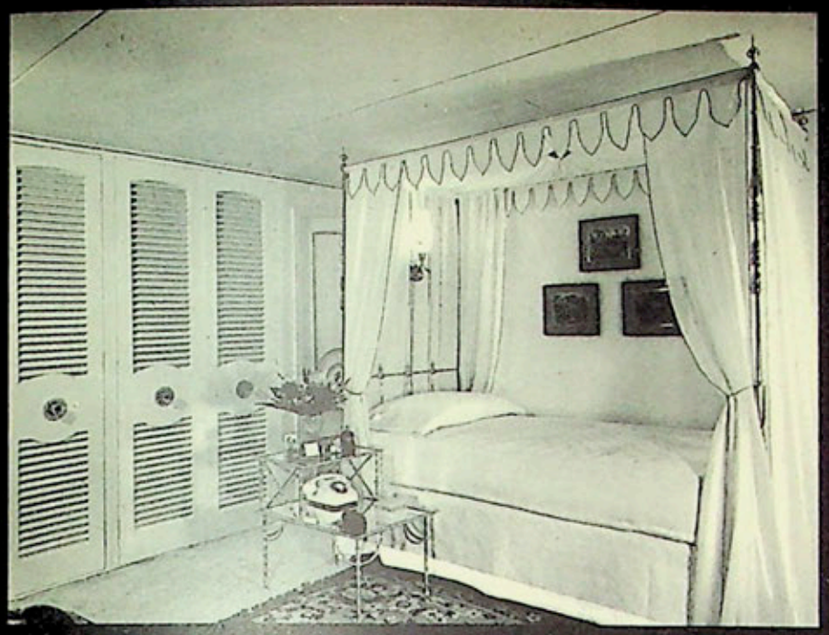




Lorsque Mr. Basil Mavroleon décida de se faire construire l'un des yachts les plus rapides et les plus luxueux qui soit, ce n'était pas seulement pour préparer de merveilleuses vacances à sa famille et à ses invités. L'armateur, qui vit en Angleterre, désirait prouver, en faisant travailler l'un des chantiers navals dont il est propriétaire (Austin & Pickersgill), que la Grande-Bretagne occupe toujours une des premières places dans le domaine de la construction navale. Radiant II, doté de tous les perfectionnements techniques de la marine moderne, et de tous les raffinements du confort (y compris l'air conditionné dans toutes les pièces) a été achevé en 8 mois. L'aménagement intérieur, imprégné d'un orientalisme qui correspond aux goûts des propriétaires et à leurs collections, a été entièrement réalisé par Anthony Denney et Alexander Collins (Fairfax Ltd., Londres). Comme il convient à un yacht destiné à parcourir le globe, les meubles et les matériaux ont été choisis dans tous les pays du monde. Bien que l'on soit d'abord frappé par l'aspect somptueux de l'aménagement c'est le point de vue pratique qui a été, en réalité, la préoccupation dominante: tout est lavable, facile à nettoyer, le cuivre est laqué d'un revêtement spécial récemment mis au point qui lui permet de résister à l'air marin et l'espace réservé au rangement est particulièrement vaste.



Le yacht



◄ La chambre *de Mme Mavroleon, bleu pâle et blanche, avec quelques accents de noir, de mauve et de bleu foncé (voir page suivante un autre aspect de la pièce). Le lit de cuivre a été dessiné par Anthony Denney. Les tentures sont en nylon blanc galonné de bleu, noir et mauve. Les murs sont garnis et capitonnés de piqué provencal blanc assorti au couvre-lit (Pierre Frey). Les peintures, au-dessus du lit, sont des fixés sous verre espagnols. Les portes-persiennes dissimulent des placards tapissés intérieurement de tissus. Au premier plan, un petit tapis espagnol.*

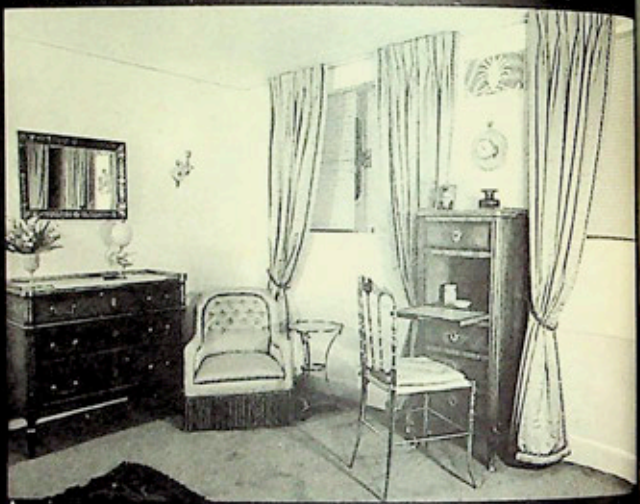
Page ci-contre, à gauche

La salle à manger *de style chinois emprunte ses couleurs au tapis, tissé de laines rose vif et orange. Le panneau du fond, une soie écarlate décorée de fleurs jaunes et roses a été peint à Hong Kong. Anthony Denney a dessiné la grande table de cuivre, dont le dessus est en laque blanche lavable. Elle peut réunir quatorze personnes. Les chaises, en laque rouge et cuivre, s'inspirent de celles du pavillon de Brighton. La grue, en cloisonné d'époque Tao Kouang, fait partie d'une jolie collection que possède Mme Mavroleon. Les murs blancs sont tendus d'un cuir synthétique lavable fabriqué en Allemagne.*

Page ci-contre, à droite

Le bureau *de Mr. Mavroleon est noir et blanc, avec quelques notes « tigrées » (tissu fabriqué à Paris par Georges Le Manach). La bibliothèque, en cuivre jaune, cuivre rouge et acier, fait le tour de la pièce, sauf dans le coin que nous montrons ici, où l'on a réservé la place d'un sofa pouvant servir de lit. Près du bureau Louis XVI, le radio-téléphone. Parchemin blanc sur les murs. Rideaux noirs et blancs de Hameau, appliques de Devoluy. Tapis blanc bordé de noir (Place Clichy). Ce bureau fait partie de l'appartement du propriétaire, qui comprend également deux doubles cabines, une cabine simple, et trois salles de bains.*

◄ *Les tons bleus choisis pour le bar sont de « nationalités » diverses: les rideaux turquoise et bleu sombre sont des tissus de Boussac (France), les tabourets coniques, bleu foncé, de Bernard Panton, viennent du Danemark. Le sol est recouvert de vinyl fabriqué aux Etats-Unis. Chaises et table de Saarinen (Knoll). Le bar lui-même est au fond. Au-delà des portes de verre, une petite cuisine. Dans tout le yacht, les plafonds sont faits de panneaux carrés à rainures, peints en blanc.*



▲ *Un autre aspect de la cabine de Mme Mavroleon (voir page 63). Commode Directoire. Table à écrire Louis XVI en acajou et bois fruitier. Autres notes françaises: les miroirs de Devoluy, avec un encadrement de fixé sous verre, la petite table et la pendule. Tapis anglais bleu pâle, rideaux bleu pâle.*

◄ *La salle de bains de Mme Mavroleon est décorée d'une remarquable série de panneaux de porcelaine bleu et blanc d'époque Kang Hi, qui proviennent d'un paravent du palais d'été de Pékin. Les tons bleu pâle, blanc et mauve de la chambre se retrouvent dans la salle de bains. Murs en vinyl lavable. Mosaïque italienne. Rideaux bleu et blanc de Boudin, lampe et accessoires de « Cristal et Bronze ».*

Une partie de la galerie qui mène au salon (page ci-contre). Comme dans le salon, la moquette est bleu-vert. Au mur du fond, une peinture chinoise sur soie du XVIIIe siècle. Rideaux de soie de ton nacré. Les embrases et la rampe d'escalier en forme de bambou ont été dessinés par Denney. Les placards à motifs chinois en relief ont été réalisés par Fairfax pour contenir l'équipement de ski nautique et les engins de pêche. A droite, un coffre espagnol, du début du XIXe s., en laque rouge et or, utilisé jadis ◄ *pour ranger les épées et les costumes de matadors.*

Un coin du salon. *C'est une grande pièce de 9 m. sur 6 m. 50.* ► *conçue pour mettre en valeur une partie de la collection chinoise des Mavroleon. De Chine viennent les vases posés sur des coffres de cuir laqué (l'un d'eux est visible sur la photo), la table au premier plan à gauche, constituée de plaques de porcelaine en forme d'éventail (époque Kang Hi), et qui fait partie d'une paire, le bureau en laque noire du XVIIIe s. derrière le sofa, les buffles de bronze et les canards en terre cuite du XVIIIe s. Il y a encore, dans une partie de la pièce qu'on ne voit pas ici, une superbe paire de paravents chinois en laque noire incrustée de turquoise, de malachite, d'améthyste, de lapis et de corail. Ils dissimulent un service à cocktail, un appareil d'enregistrement Marconi, et un tourne-disque conçu spécialement pour fonctionner malgré les oscillations du bateau. Au mur, une toile de Coetzee commandée spécialement pour cette pièce. Sur tous les sièges des coussins en soie de Thaïlande.*

Sur un patchwork à dessins géométriques, tasses à thé en porcelaine anglaise blanche à motifs verts, compotier et plat à asperges 1880, assiettes Le Glen, verres de café. Les lampes à abat-jour vert et pied de cuivre sont des lampes à pétrole 1880 équipées pour l'électricité. Le mur est tapissé de papier vert et noir dont on fait les cartons à dessins.
Décor de Martine Vain chez Pascale.

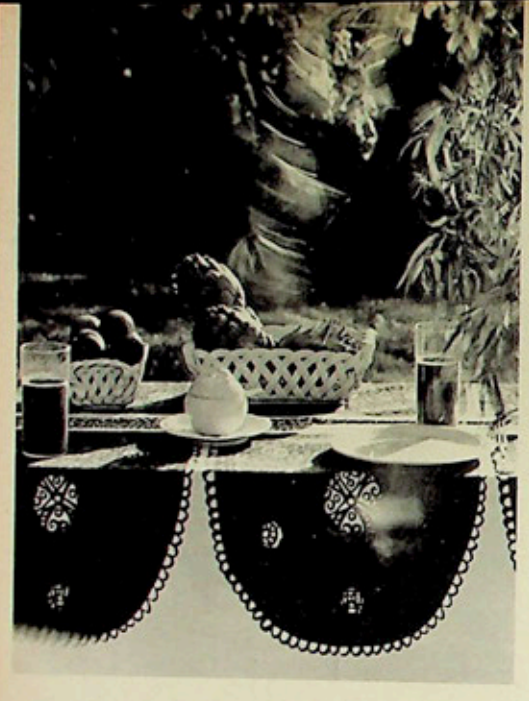
RÉALISATIONS :
ANDRÉE AYNARD-PUTMAN

PHOTOGRAPHIES :
PIERRE BERDOY

Au-dessus du titre
Dans le jardin de Jacques Damiot à Neuilly, le petit déjeuner est servi sur une table ronde: service anglais 1900 en faïence rose à monture d'argent; coquetiers du second Empire en argent et porte-cuillères en ivoire de la même époque. Petit vase 1900. Fauteuil en rasille.

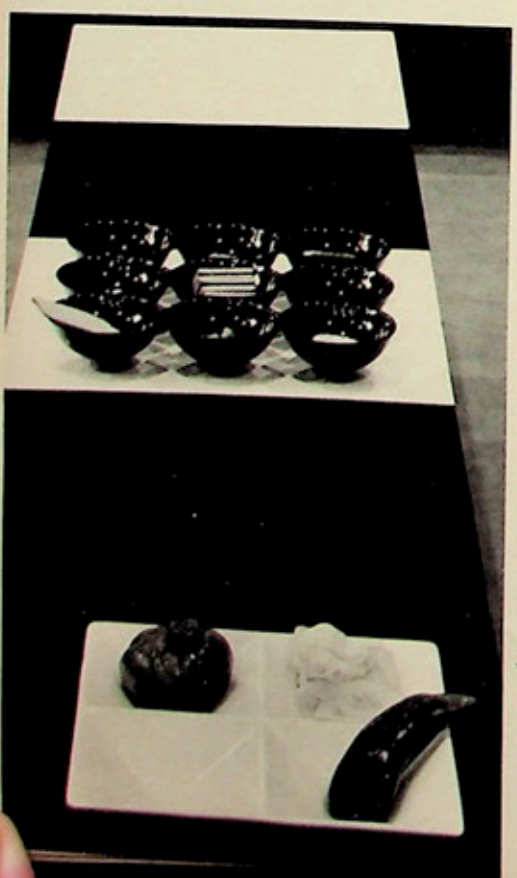
TABLES D'ÉTÉ

Pour faire la cuisine à la campagne en plein air ou dans une grande cheminée, des gants volants sont indispensables. Ceux-ci, ornés de motifs géométriques de couleurs vives, sont amusants et gais (Formes finlandaises).

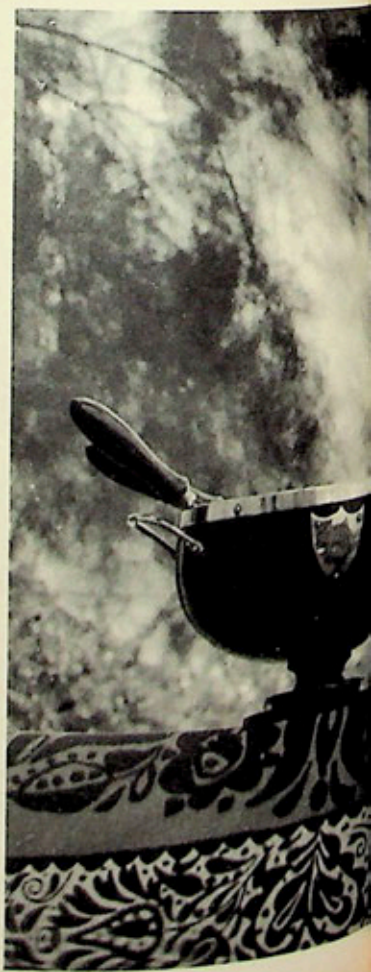


Pour éclairer le jardin, on a posé à même la table de bois une série de bougies cylindriques de hauteurs différentes et de couleurs brune, bleue et violine (Formes finlandaises). Boîte en argent de Carl.

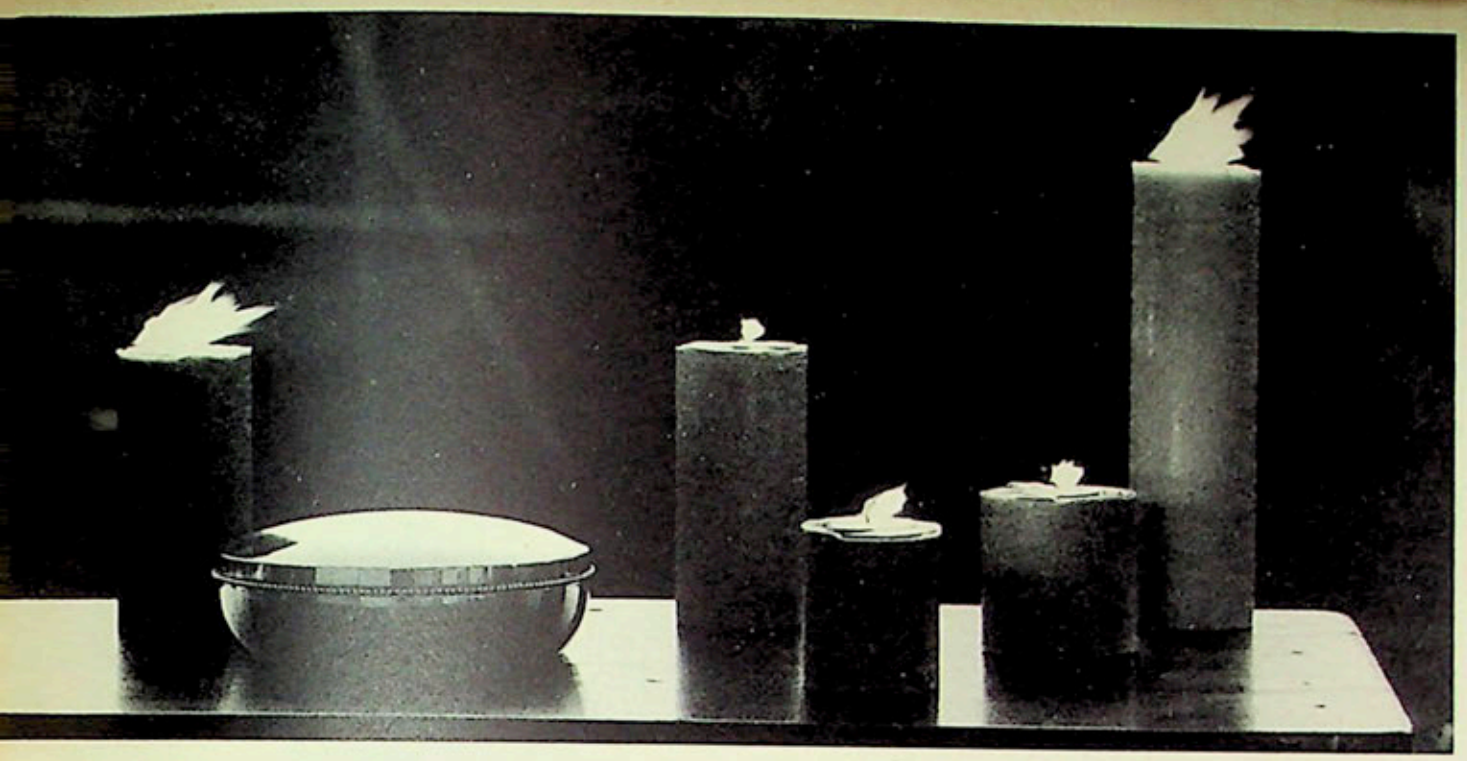
Sur une nappe brune et bleue à grands dessins ovales (collection Printex aux Formes finlandaises), confiturier et coupes tressées en porcelaine blanche (Boutique Dior), verres isothermes (Maison et Jardin), fourchette vieux Paris (Ercuis).

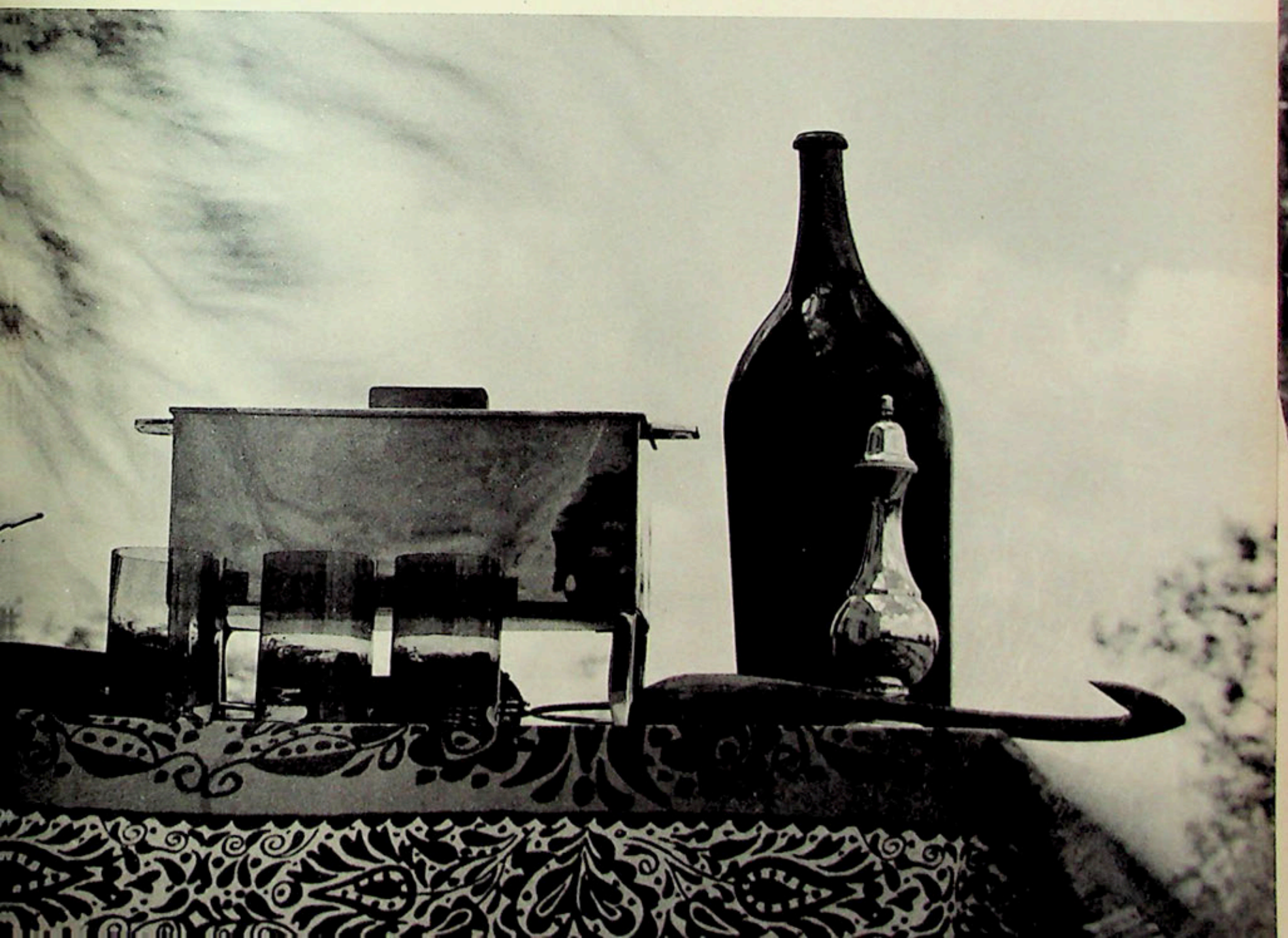


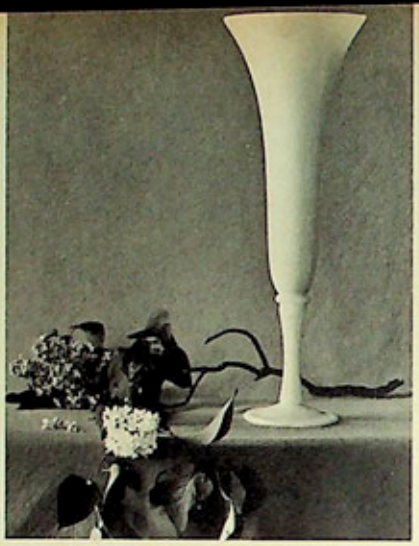
La table est dressée ici pour une collation. Sur la nappe imprimée à la main (tissu de la collection Printex aux Formes finlandaises), de gauche à droite: un saladier anglais et son couvert à salade en buis (Air de Chasse), des assiettes de Gien (Prisunic), trois verres (Venini), un bain-marie en métal argenté pour les petites saucisses (Ercuis); une grande cuillère en bois (Maison et Jardin) et un poivrier en argent (Boutique Dior). La bouteille ancienne a été rapportée de Cadaques en Espagne.



Deux raviers, l'un noir à neuf alvéoles, l'autre blanc à quatre alvéoles carrées (Formes finlandaises) se détachent sur une table japonaise en mélanine noire et blanche (Steiner).

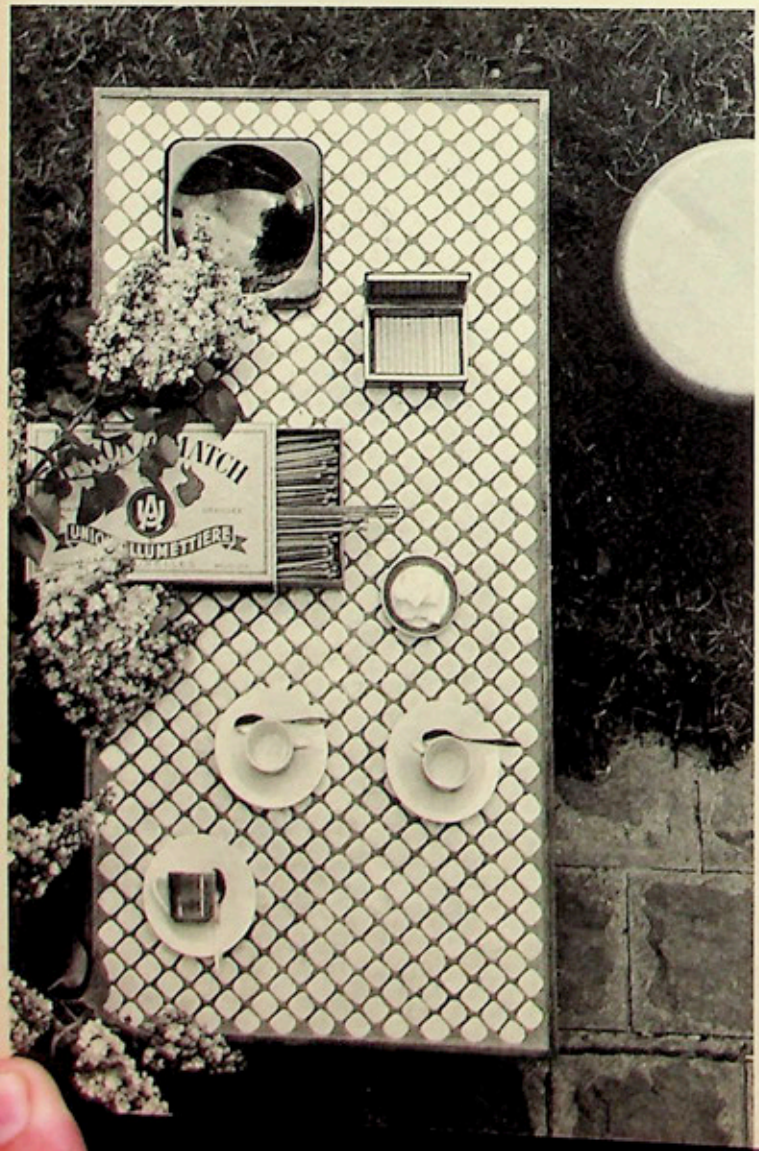


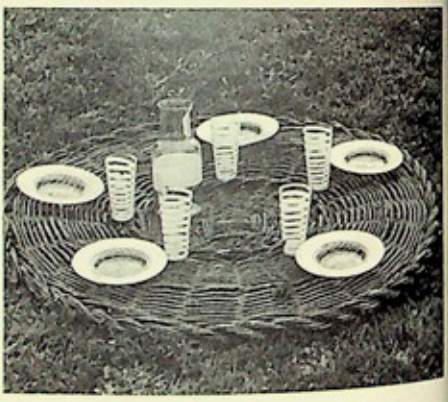




◄ *Elégant vase en opaline de Cristalleries de Sèvres*

Posé sur l'herbe un de ces grands paniers en osier dont les pêcheurs espagnols se servent pour vendre leur poisson. Les verres à spirales blanches, les assiettes à bord blanc et fond transparent et la carafe font partie du même service (Venini).

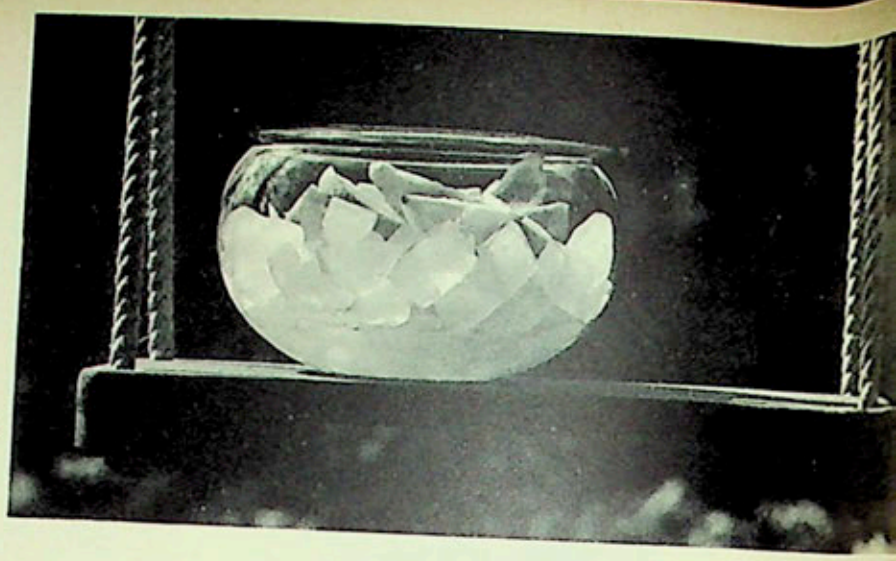




Pique-nique au pied d'un arbre. Auprès du panier d'osier (Air de Chasse), deux terrines en cuivre, l'une ovale, l'autre ronde (Ercuis). Dans l'arbre, un mortier en bois (Formes finlandaises), un réchaud et sa sauteuse en cuivre (Ercuis). Le siège de jardin est en bois laqué et toile piquée (Maison et Jardin). Sur l'accoudoir, un verre isotherme.

Service à café en porcelaine de Gien. Cendrier et coffret à cigarettes en marbre (Carl). Allumettes géantes belges. Table à dessus de céramique blanche de Lenoble, tabouret en bois de

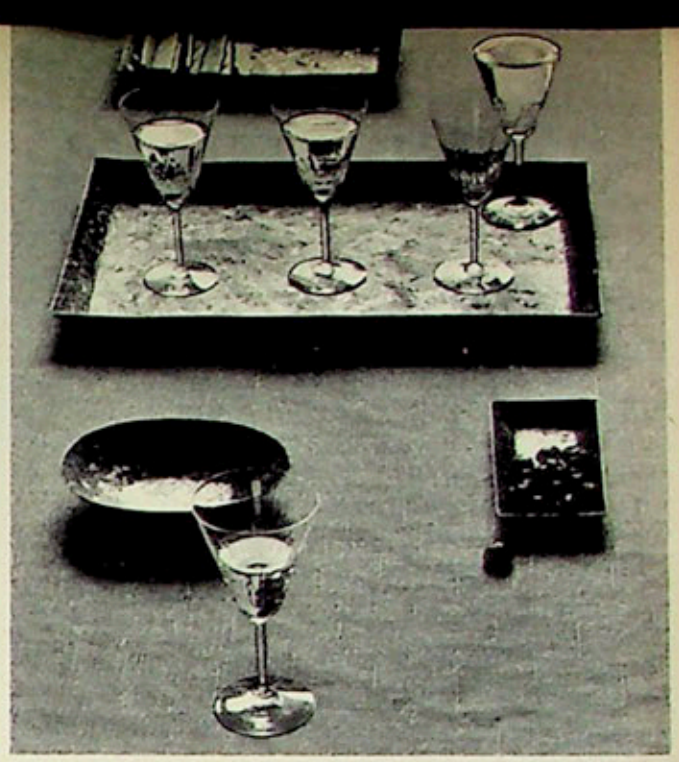
◄ *Charlotte Perriand (Steph Simon)*



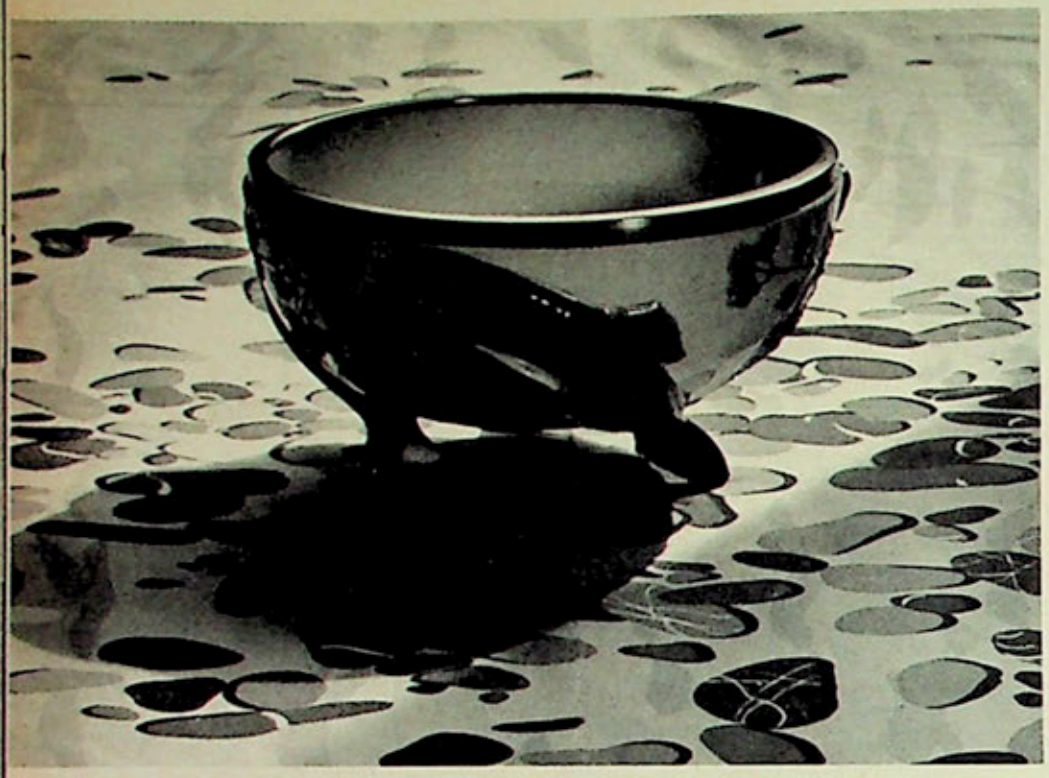
Sur la balançoire, une coupe à glace à double fond, en verre (Formes finlandaises).

Tête à tête de porcelaine blanche
à larges cannelures (Talma);
table japonaise en mélanine
noire et blanche (Steiner).

Service à porto ou à cocktail en ►
cristal (Cristalleries de Sèvres)
et jeu de plateaux en dinanderie de
Glaser (Galerie Ardail-Castro).

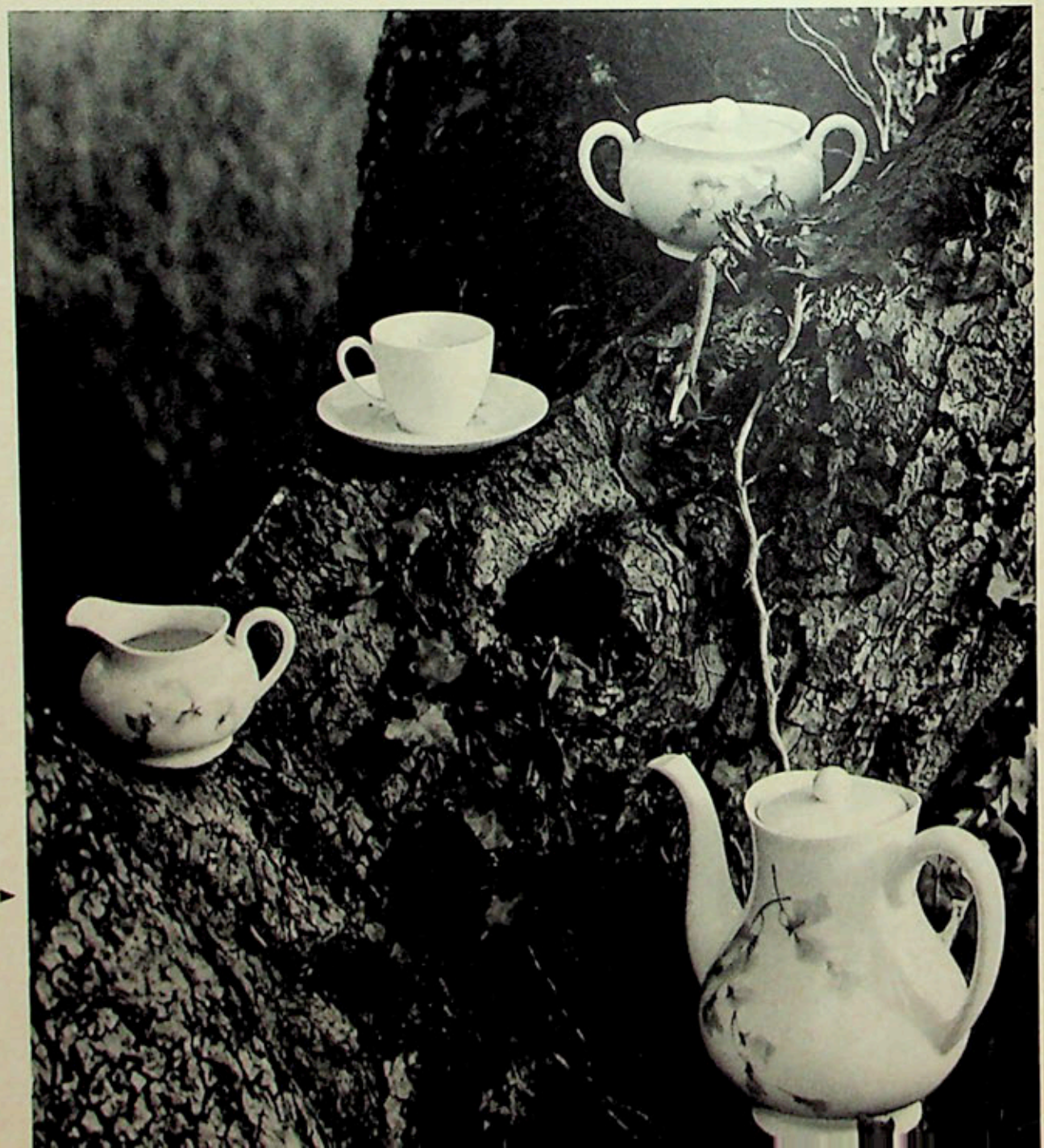


▲
Pour le goûter chez
Jacques Damiot: un service à
orangeade 1900 en verre irisé
à décor d'edelweiss sur un plateau
composé de pièces d'argent
assemblées. Service à dessert en
porcelaine blanche à filet vert
et petites assiettes en verre irisé
1925. Fauteuils en manille
du XIXe.



Pour la cuisine du pique-nique, un barbecue américain (Maison et Jardin). Suspendu à un couteau anglais en corne (Air de Chasse) fiché dans l'arbre, un gant isolant pour éviter les brûlures (Formes finlandaises). Sur le grand plateau espagnol en osier, service en verre de couleur (Formes finlandaises). Au fond, panier à provision en vannerie. (Maison et Jardin).

Nappe à motifs de galets (Paule Marrot) et saladier anglais en faïence à décors en relief (Air de Chasse).



Parmi le lierre et l'écorce, un service à café en porcelaine à décor de pois de senteur (Chambrelain).

Les fresques de Saint-Jean-l'Evangéliste

Suite de la page 27

Le thème choisi est la vision de saint Jean l'Evangéliste dans l'île de Patmos. Le vieil apôtre tend les mains et le visage vers l'apparition du Christ; celui-ci descend du ciel à sa rencontre, environné d'anges et de chérubins, dans une gloire éclatante passant du rouge ardent à l'or blond. Tout autour, sur le moutonnement des nuages, les onze autres apôtres entraînés vers lui par des anges herculéens contemplent eux aussi l'image divine ou s'absorbent dans leur propre songe; cependant deux d'entre eux, Barthélémy et Mathieu, placés juste au-dessus de Jean, se penchent pour le voir et montrent le ciel au vieil apôtre à demi-nu sous son manteau rouge, le visage profondément buriné, les mains ouvertes sur le livre dont l'oiseau de proie est le pupitre.

Cette fresque représente la somme de plusieurs expériences fondamentales: le plein ciel de Mantegna à la *Camera degli Sposi* de Mantoue, avec les raccourcis hardis des putti et des figures penchées à la balustrade, les découvertes de Raphaël, la science surtout de Michel-Ange, celle du peintre de la voûte de la Sixtine autant que celle du sculpteur. La fusion de ces expériences si disparates s'opère grâce à un élément toujours dominant chez le Corrège: la lumière.

A Saint-Paul — Longhi le premier l'a justement noté — tout s'organise en fonction de deux sources lumineuses: la lumière du jour qui tombe par les *oculi* où se découpent les *putti*, la lumière artificielle des lampes qui sourd d'en bas pour envahir la composition en grisaille; ici en revanche, la lumière ne peut émaner que de la figure centrale, du Christ en plein vol, enveloppé dans son manteau rose et aurore, dont le visage et les membres trapus paraissent bruns par contraste, dans l'auréole formée par le chœur innombrable des anges.

Car l'artiste a peuplé l'empyrée d'une foule de chérubins presque invisibles d'en bas; autour d'eux, une couche moelleuse de nuages, gris-rose, blanc rosé, bleu d'azur, violet, sert de fond aux apôtres, placés sur des plans différents, de manière à créer par l'alternance de l'ombre et de la lumière, par les hachures monochromes reprises *a tempera* dans le ciel, les nuages et les figures, une impression de vibration et de mouvement. Les *putti* qui soutiennent les apôtres forment apparemment une sarabande désordonnée et chaotique: ils sont en fait rigoureusement disposés en cercle et leurs attitudes sont tout aussi étudiées que celles des patriarches.

C'est qu'ici les inventions du Corrège ne sont pas seulement luministes mais plus encore spatiales: il dilate et approfondit le «puits» de Mantegna, découvre des horizons élargis et nouveaux; les figures des saints, à la fois indépendantes et liées entre elles, s'équilibrent dans une composition rigoureuse, que baigne une atmosphère diffuse de nuages, d'air et de lumière, cette lumière qui vibre comme un soleil brillant autour du Christ, pour se teinter du gris bleuté du crépuscule à l'horizon.

La conquête de la lumière et de l'espace s'inscrit dans un jeu de cercles et de demi-cercles: les bras ouverts du Christ, la calotte ronde du ciel, les nuées, les têtes des chérubins, les cercles secondaires isolant les groupes d'apôtres, la couronne qu'ils forment sur les nuages gonflés, arrondis, la coupole hémisphérique, enfin le rythme circulaire qui régit dans le tambour les symboles des Evangélistes.

Le Corrège a, d'un coup, dépassé son époque et ses conventions: le Christ se meut dans l'air avec une légèreté infinie; les chérubins n'ont pas besoin d'ailes pour voler, non plus que les anges qui entraînent dans une spirale sans fin les nuages et les saints majestueux.

On chercherait en vain dans les grandes capitales artistiques du début du XVIe siècle, Rome, Florence ou Venise, l'origine de cette œuvre; Giorgione et Titien, comme Raphaël, Michel-Ange, Mantegna surtout, nous l'avons vu, en sont les précurseurs; mais aucun d'eux n'a amorcé, fût-ce indirectement, cette création si révolutionnaire, dont nous ne comprenons la portée qu'aujourd'hui, après la restauration qui nous a rendu la fresque dans son intégrité chromatique et formelle.

A aucun autre moment de sa carrière l'artiste n'a réalisé d'œuvre comparable à celle-ci pour la rigueur stylistique et la force plastique; toutefois les autres peintures exécutées par le Corrège dans cette même église témoignent de qualités analogues: figures bibliques peintes sur les arcs, en camaïeu ocre rouge, avec des effets de raccourci très audacieux dont le Parmesan s'inspirera à la Steccata; figures doubles — un Evangéliste, un Docteur de l'Eglise — dans les pendentifs où l'on retrouve le motif des *putti* soutenant les saints personnages sur des nuages; *Saint Jean écrivant*, dans la lunette du transept; à l'abside enfin, l'artiste avait peint le *Couronnement de la Vierge* dont seule la partie centrale, détachée en 1587 lors de l'agrandissement du chœur, a été conservée (Parme, Galleria Nazionale) ainsi que d'autres rares fragments (Londres, National Gallery).

On relève d'autre part, dans quelques-unes de ses œuvres contemporaines, certains reflets des schémas et des motifs de la coupole: la *Madonna della Scala* par exemple, où les figures de la Mère et de l'Enfant convergent et se croisent selon un rythme circulaire, dans un enchaînement de courbes ininterrompues. Le tableau du Louvre, *Jupiter et Antiope*, un peu plus tardif, est construit sur un rythme analogue; là comme à la coupole de Saint-Jean, le Corrège s'est attaché aux effets de l'ombre et de la lumière diurne; mais les corps abandonnés au sommeil se détachent sur des arbres et non plus sur les nuées. Pour la *Madone adorant l'Enfant* des Offices, le retour de l'artiste à ses thèmes d'élection est sensible dans le gonflement des robes et des manteaux, et particulièrement dans les mains ouvertes de la Vierge, qui reprennent le geste du saint Jean de Parme, si semblable et si différent, anxieux et implorant là-bas, tendre et protecteur ici, vers l'Enfant gisant à terre, trop petit pour les jeux fous de ses frères de la coupole; la vivacité de ces derniers se retrouve mieux chez l'Enfant de la *Madone allaitant* de Budapest ou celui de la *Madone au panier* de Londres. Il reste que dans aucune de ces œuvres, ni dans la *Déposition*, ni dans le *Martyre*, — deux scènes d'un pathétique contenu exécutées pour la chapelle *Del Bono* dans l'église Saint-Jean et conservées aujourd'hui à la Galleria de Parme —, ni dans l'*Ecole d'Amour* de Londres où il revient encore à l'enchaînement fluide des courbes et aux insertions de cercles, le Corrège ne retrouve l'équilibre de la perspective et du chromatisme réalisé à la coupole.

Les figures monumentales de la *Vision de saint Jean l'Evangéliste* sont traitées avec une maîtrise parfaite de la perspective et sans que soit compromis le rapport d'équilibre entre les pleins et les vides, l'ombre et la lumière; aussi n'est-on pas sensible à la disproportion de la figure du Christ (que l'on pense au rebours au gigantisme des Prophètes et des Sibylles de la Sixtine), figure énorme planant au centre de la coupole, au-dessus de la cohorte des Apôtres, si divers et expressifs qu'ils semblent le reflet de l'humanité tout entière, capables de soutenir la comparaison avec les créations de Michel-Ange. Dans ses tableaux, dans ses autres fresques, le Corrège peint une humanité détendue et sereine; pour une fois, à Saint-Jean-l'Evangéliste, il montre des héros dignes de ceux de Buonarroti, mais différents pourtant: ses géants ne sont pas isolés dans de rigoureuses architectures, dressés en des poses ramassées et sculpturales: ils sont faits de la même matière transparente que les précieuses figurines à l'antique et que

Deux thèmes visionnaires de Gérard de Nerval

Suite de la page 49

L'architecture londonienne y est caractérisée par ce «*goût gigantesque et ce style grandiose que les Anglais appellent* babylonian». Ainsi donc Hénochia, Syra et Londres ont en commun ce babylonisme gigantesque qui paraît correspondre à une véritable obsession architecturale de Nerval; et qu'il soit commun à une ville imaginaire (et ésotérique) et à des villes réelles, c'est un exemple que s'opère aussi dans l'ordre visuel cet *épanchement du songe dans la vie réelle* dont parle le début d'*Aurélia*. Dans le cas qui nous occupe, la part du rêve est sans doute considérable, mais aussi la part de cette Babylone qu'avaient découverte les archéologues et sur laquelle rêvaient les artistes et les poètes, tandis que les architectes tentaient de la restaurer dans leurs villles modernes, comme Londres justement, qui a d'ailleurs conservé aujourd'hui encore quelque chose de ce caractère babylonien.

Il semble donc bien que chez Nerval le thème de la ville fantastique se rattache à ce surnaturalisme babylonien dont il attribue lui-même la spécialité aux Anglais. Tournons-nous donc, sur son invitation, vers l'Angleterre, et nous allons y trouver un artiste, peintre et graveur, dont l'œuvre est presque tout entière consacrée à la ville fantastique, sous le signe de Babylone, et qui, non content de peindre une ville imaginaire, a conçu, précisément pour Londres, des projets d'urbanisme nés de la même inspiration (voir page 44). Ce peintre c'est John Martin (1789-1854) qui, de plus, fut très célèbre en France dans les années 1840-1850. Son œuvre y fut largement connue. Ajoutons qu'à notre sens, il méritait pleinement cette célébrité et que l'oubli dans lequel il est tombé depuis chez nous est particulièrement injuste.

Quoi qu'il en soit, s'il est bien vrai que Nerval ne nomme nulle part John Martin, on ne saurait y voir la preuve décisive qu'il ne connut ni son nom ni ses œuvres. Il est plutôt nombre d'indices qui suggèrent le contraire. Nerval, en effet, était à l'affût de tout ce qui pouvait corroborer ses propres complaisances visionnaires, à tel point que, par exemple, il lui arrive de substituer des images rencontrées dans un livre à la vision réelle de ce qu'il aurait aimé contempler, et on retrouve ici d'ailleurs son goût d'une certaine mythologie archéologique: c'est le cas, par exemple, lorsque, ayant à parler de l'île de Cérigo et n'ayant pu la visiter, il a recours à un livre, les *Lettres sur la Morée* de Castellan, et même aux illustrations de ce livre qui lui permettent d'évoquer les «*hypogées*», déjà babyloniennes, de Cythère, ces hypogées qui apparaissent dans l'histoire d'Adoniram et qui figuraient aussi dans les tableaux de John Martin!

Or ces tableaux de John Martin, ou plutôt les gravures les reproduisant, étaient, si l'on peut dire, à portée de main de Nerval; si, en tout cas, il ne les a pas vues, il en a certainement entendu parler; Martin en effet était connu de tout l'entourage de Nerval et passait pour un très grand artiste, dont l'œuvre symbolisait, précisément, le fantastique architectural. Il suffit de quelques citations, aux signatures significatives, pour s'en rendre compte. Heinrich Heine, dans *Lutèce*, le compare à Berlioz, tandis que Gustave Planche, dans son *Salon de 1834*, en fait le plus grand éloge. Théophile Gautier en parle dans *Tra los Montes*; Sainte-Beuve, dans son *Portrait littéraire* de Racine, le compare à Bossuet et d'après le contexte, il est clair que la référence à Martin est, pour ainsi dire, banale: «*Il y a dans le judaïsme un élément à part, intime, primitif, oriental... cet élément radical, si bien compris de Bossuet dans sa* Politique sacrée, *de M. de Maistre en tous ses écrits, et du peintre anglais Martin dans son art*». Hector Berlioz, de son côté, évoquant dans ses *Soirées de l'Orchestre* une sorte d'hallucination qu'il eut un jour dans la Cathédrale Saint-Paul de Londres, pense aussitôt à Martin: «*C'était la mise en scène du célèbre tableau de Martin*», tableau inspiré du Pandaemonium de Milton et utilisant les éléments fantastiques de l'architecture «babylonienne». Enfin, et nous voici encore plus près de Nerval, c'est un de ses amis les plus intimes, Alexandre Dumas, qui, au chapitre XV du *Comte de Monte-Cristo*, parle, avec encore plus de précision, de ces *villes antiques... gigantesques et éclairées par le feu du ciel, comme les tableaux babyloniens de Martinn* (sic); or ce texte a dû probablement être écrit vers le même moment où Nerval rédigeait, dans sa version définitive, son *Voyage en Orient*. Il est inconcevable, étant donné les relations entre Dumas et Nerval, que celui-ci ait ignoré ce que son ami connaissait assez bien pour y faire ainsi allusion en un endroit où, certes, la mention de Martin paraît aujourd'hui un peu inattendue. C'est que, sans doute, pour Dumas, et du même coup pour Nerval, l'évocation de tout ce qui pouvait ressembler à une ville fantastique et «babylonienne» appelait automatiquement le souvenir des tableaux et gravures de l'artiste anglais. Et plus tard encore, mais en se référant à l'époque qui nous occupe, Burger, dans son livre sur l'*Ecole Anglaise*, paru en 1863, pouvait écrire: *Martin a fait parler de lui dans toute l'Europe, et c'est peut-être de tous les peintres anglais celui qui fut le plus renommé sur le Continent*. Sans doute est-ce pour cette raison qu'il fut comblé d'honneurs par le roi Léopold de Belgique et par Louis-Philippe lui-même, qui lui fit un jour officiellement cadeau d'un magnifique service de Sèvres en remerciement de l'envoi de ses gravures. Et, pendant que nous y sommes, ajoutons à ce dossier déjà impressionnant — et que sans doute nous n'avons pas épuisé — une autre pièce intéressante: le Registre des Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, à la date du 20 décembre 1828, contient cette mention: «*M. John Martin, artiste anglais, adresse à l'Académie, avec une lettre qui l'accompagne, un rouleau de trois grandes compositions inventées et gravées par lui au lavis et qui représentent: Le Festin de Balthazar, Josué arrêtant le Soleil et Le Déluge. Ces estampes seront déposées à la Bibliothèque. M. John Martin recevra les remerciements de l'Académie.*» (Voir pages 46 et 48.)

Or, les thèmes essentiels de l'architecture fantastique sont les mêmes chez Martin et chez Nerval, et ce sont les thèmes «babyloniens», en particulier la Tour pyramidale (qui n'est autre que la Tour de Babel construite par Nemrod) et le couloir monumental, l'*hypogée*, pour employer le terme du *Voyage en Orient*. La Tour de Babel figure dans tous les grands tableaux de Martin, et de même le couloir monumental (qui, d'ailleurs, inspirera aussi à Martin l'idée urbaine du tunnel monumental qui revient constamment dans ses projets pour la réorganisation et la modernisation de Londres). Quant à Nerval, c'est la forme pyramidale

---

les *putti* facétieux inventés pour la délectation de l'abbesse Giovanna Piacenza à la Chambre de Saint-Paul, mais dans une intensité chromatique plus vive, et dans un mouvement plus fougueux (qui est précisément la leçon de la Sixtine). On dirait une immense spirale de lumière éclatante trouant la pénombre de l'église bénédictine.

Si vous voulez en savoir davantage

La coupole de Saint-Jean-l'Evangéliste restaurée a été inaugurée le 25 mai dernier. Les travaux ont été réalisés de 1959 à 1961 par Renato Pasqui sous les auspices du Conseil supérieur des Beaux-Arts et de la Soprintendenza alle Gallerie di Parma. L'auteur de cet article, qui en est la directrice, a déjà publié des études sur ce sujet dans le Bollettino d'Arte *(octobre-décembre 1961) et dans* Paragone *(n° 147, mars 1962).*

de la ville de Syra (voir page 45) qui lui dicte la réflexion que nous avons citée plus haut; ville réelle certes mais que sa pyramide rend suffisamment étrange et *bizarre* (le mot est dans le texte de Nerval) pour qu'elle puisse préfigurer la ville fantastique et onirique de l'*Histoire de Soliman*; le centre d'*Hénochia* en effet, comme de la Ninive ou de la Babylone de Martin, c'est aussi la Pyramide: *Nos mains ont élevé une immense pyramide...* à laquelle aboutissent d'immenses couloirs monumentaux, de *longues galeries*, des *routes souterraines*. Et de même qu'aux yeux de Martin, Ninive et Babylone sont les patries originelles de la grande architecture, de même c'est Hénoch lui-même, ancêtre de Nemrod, qui déclare à l'Adoniram de Nerval: « *Les hommes erraient comme des troupeaux: je leur appris à tailler les pierres, à bâtir des édifices, à se grouper dans des villes. Le premier je leur ai révélé le génie des sociétés. J'avais rassemblé des brutes; je laissai une nation dans ma ville d'Hénochia, dont les ruines étonnent encore les races dégénérées.* » Justement, John Martin, en réimaginant Babylone, voulait *régénérer* l'architecture, puisque son fantastique archéologique, tel qu'il s'exprime dans ses tableaux et ses gravures, était le point de départ d'un urbanisme qu'il appliqua à la réorganisation de Londres dans des projets précis publiés entre 1828 et 1850, qui ne furent pas sans influence sur les réalisations urbaines de la seconde moitié du XIXe siècle: citons seulement le Tunnel sous la Tamise, l'Embankment, et peut-être même les « hypogées » des stations du métro de Londres! En tout cas, dès 1846, Nerval ne se trompait pas en retrouvant dans la capitale anglaise le même « babylonisme » qu'à Syra et Hénochia.

Il y a plus encore: chez Martin et chez Nerval la ville fantastique est vue dans une atmosphère d'apocalypse et de catastrophe cosmique; les tableaux de Martin portent pour titres, par exemple, *La Chute de Babylone*, *La Chute de Ninive* (voir pages 46 et 47): leur lumière et leur éclairage sont ceux du Déluge ou de Sodome et Gomorrhe et évoquent en même temps on ne sait quel univers souterrain, tant ces nuages et ces fulgurations, comme les architectures, paraissent étrangers à la surface de la terre. C'est bien le même univers que celui de l'*Hénochia* nervalienne, dont la révélation jaillit pour Adoniram du cœur même d'une catastrophe surnaturelle: « *La place est jonchée de mourants, et au silence a succédé un immense cri d'épouvante. La terreur est au comble, chacun fuit; la crainte du danger précipite dans le feu ceux que le feu pourchasse... Les campagnes, illuminées, éblouissantes et empourprées, rappellent cette nuit terrible où Gomorrhe et Sodome flamboyaient allumées par les foudres de Jéhovah* ».

Mais il est un texte de Nerval où ce lien entre les deux thèmes visionnaires de la ville fantastique et de la catastrophe cosmique est encore plus étroit: un article de *L'Artiste* du 15 septembre 1844 (reproduit dans notre édition du *Voyage en Orient*, pp. 773-777), écrit à l'occasion de la réouverture du *Diorama* de Bouton, « *mystère à grand spectacle joué par les éléments* »; on sait que le diorama, qui permettait, par le jeu des toiles peintes et d'une mécanique conçue à cet effet, des représentations en mouvement, compte au nombre des ancêtres du cinématographe. Or ce spectacle du Diorama de Bouton intéresse particulièrement Nerval parce qu'il met en scène à la fois Hénochia et le Déluge. La ville fantastique y est encore conforme au type que nous avons déjà rencontré ailleurs chez Nerval et chez John Martin: « *M. Bouton a construit une ville suffisamment étrange, et d'un beau caractère primitif et cyclopéen... Un gros mur troué d'une porte immense d'architecture pélasgique enceint la cité monstrueuse où pointent ça et là l'obélisque et la pyramide. Des palais massifs se prolongent à droite, à gauche se courbent les arches d'un pont.* » Alors survient le Déluge, le Déluge tel que l'avait peint John Martin dans son grand tableau de ce sujet, où se retrouve le même éclairage, le même dynamisme cosmique que dans la catastrophe qui enveloppe la chute de Ninive ou de Babylone (voir page 48).

On ne saurait donc contester l'analogie constante et même, parfois, la quasi-identité des visions de Martin et de Nerval, l'un et l'autre véritablement obsédés par ce double thème de la ville fantastique et de la catastrophe cosmique. Nous sommes, quant à nous, convaincus que Nerval n'a pas pu ignorer l'œuvre de Martin, et que, la connaissant, il n'a pas pu échapper à son emprise: car c'est un fait que les tableaux et gravures de Martin contiennent une intensité expressive et une ampleur visionnaire rarement atteintes; et Nerval était prédestiné à voir dans le peintre anglais un frère spirituel, un « *Enfant du Feu* » comme lui-même et comme son héros Adoniram. Car le peintre et le poète avaient effectivement une filiation commune: ils se sont l'un et l'autre nourris des textes et des illustrations de livres traitant d'antiquités orientales, sujet pour lequel s'est passionné l'âge romantique. Ainsi trouve-t-on chez Martin (*Festin de Balthazar*, à gauche) le thème du serpent entourant le monde qui se trouve dans *Aurélia*, I, 8: *Ce sont les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre...* et II, *Mémorables: Le serpent qui entoure le monde est béni lui-même.* Or, l'œuf du monde entouré du serpent figure parmi les illustrations documentaires d'un livre de 1776: *New system of Ancient Mythology*, de Jacob Bryant, livre qui a servi de source directe ou indirecte à bien d'autres ouvrages d'antiquités orientales (voir page 45). Mais l'originalité de John Martin tient à ce que lui seul a donné corps avec autant de puissance à cet Orient égyptien, assyrien et babylonien qui hante aussi les rêves de Nerval; nulle part ailleurs que dans le *Voyage en Orient*, dans la *Chute de Babylone* ou la *Chute de Ninive*, la fusion visionnaire de la mythologie et de l'archéologie n'est poussée aussi loin, et jusqu'à produire un fantastique dont les formes et l'atmosphère sont rigoureusement semblables chez l'Anglais et chez le Français. A tel point que leurs visions se correspondent et se recouvrent, quant aux sujets et quant aux modes d'expression; à certains moments ils deviennent même, pour ainsi dire, interchangeables: les tableaux et les gravures de Martin sont la meilleure illustration possible de certains textes essentiels de Nerval, et réciproquement ces textes, à leur tour, pourraient constituer les meilleures légendes des tableaux et des gravures. Les contemporains de Nerval ne s'étaient pas trompés et c'est eux qui avaient raison: l'œuvre de Martin mérite une place de choix dans la galerie de l'art fantastique, celle même que nul ne conteste au Nerval du *Voyage en Orient*. Il ne s'agit d'ailleurs pas de n'importe quel fantastique, ni non plus d'on ne sait quel romantisme vague et confus; si l'œuvre de Martin témoigne d'un exceptionnel souffle épique, elle témoigne aussi d'un moment particulièrement intéressant de l'imagination romantique: la conjonction d'une mythologie traditionnelle issue de la Bible et de la masse des écrits ésotériques, avec l'abondante documentation historique et archéologique contenue dans les nombreux livres publiés à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle en France et en Angleterre, comme, par exemple, le *Voyage pittoresque* de Cassas et les *Memoirs of the ruins of Babylon* de Rich. De ces livres se sont nourris, chacun de leur côté, Martin et Nerval, mais ce ne furent probablement pas les mêmes livres, puisque nous savons que Nerval ne lisait pas l'anglais. C'était là le bien commun de toute une littérature de langue anglaise ou française, qui trouve son aboutissement et ses chefs-d'œuvre chez le peintre anglais et chez l'écrivain français. Mais c'est l'Anglais qui a la priorité chronologique, et il est, pour le moins, probable que le Français lui doit quelque chose.

Quoi qu'il en soit, leur rencontre, à elle seule, est significative, ainsi que leur fraternité spirituelle et l'égale capacité de leur génie. On souhaiterait que Nerval pût, grâce à sa gloire posthume, contribuer à remettre à sa place, au premier rang, le peintre qui, avant lui et comme lui, a su donner vie à de grandioses et admirables rêves.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez les ouvrages de Mary L. Pendered, John Martin, Painter, *Londres, 1923, et de Thomas Balston*, John Martin, his Life and Works, *Londres, 1947. Les compositions d'architecture de John Martin ont été étudiées plus spécialement par Norah Monckton:* Architectural backgrounds in the Pictures of John Martin, Architectural Review, *vol. CIV, n° 620, Londres, août 1948 et Henri Lemaître:* Un épisode de l'urbanisme londonien au XIXe siècle, *dans* Urbanisme et Architecture, *Paris, Laurens, 1953.*

OCTAVE MIRBEAU

Suite de la page 55

Or l'ironie du sort veut que le nom de Mirbeau soit attaché au premier grand article sur Gauguin, peintre symboliste. Il s'agit là d'un malentendu, dont sont responsables sa grande admiration pour Mallarmé et son estime pour la personnalité du peintre. Mais — il le confiera plus tard — la peinture de Gauguin ne l'a jamais touché; mieux, les intentions littéraires sous-jacentes sont en contradiction profonde avec ses goûts, lui qui n'eut jamais assez de sarcasmes pour le symbolisme en peinture. Dans le *Gil Blas* des années 1895 il écrit au nom du culte de la « vie » une série de caricatures d'un peintre dont les déliquescences font songer à des Esseintes, et dans *Le Journal* plusieurs articles aux titres évocateurs: « Des Lys, des Lys! » ou « Botticelli proteste » qui se termine par « allons prendre un bock, j'étouffe ». Le ton n'a rien de mallarméen, et la litote n'est pas le fait de ce professionnel de la santé; mais les coups portaient. C'est encore dans le quotidien à grand tirage *Le Journal* qu'il va résumer en 1900 ses amours et ses haines, et définir les critères de son jugement: « (Gustave Moreau) *fait des mythes, c'est-à-dire de la mort, parce qu'il ne peut, comme Rodin, faire des hommes, c'est-à-dire de la vie* ».

Et pourtant... l'abominable Clara du « Jardin des supplices », ou la féroce Boule de Neige des « 21 jours d'un neurasthénique » sont les équivalents littéraires de ces femmes aux yeux fiévreux dont Félicien Rops ou Aubrey Beardsley ont répandu l'imagerie à la suite des douces coupeuses de tête de Gustave Moreau; femmes idéalement fatales, vénéneuses et sinueuses comme ce modern-style que pourtant Mirbeau détestait, ces belles « Lilith », sont-elles assez 1900! Plus homogène et plus proche de son véritable talent, l'héroïne du « Journal d'une femme de chambre », fait penser par le trait cruel et l'odeur d'alcôve à telles œuvres de Degas ou de Toulouse-Lautrec, très admirées de Mirbeau.

La rencontre de Mirbeau et de ce que nous pouvons appeler le « milieu » de la *Revue Blanche*, qui comprendrait outre les écrivains, les peintres « Nabis » et Toulouse-Lautrec, marque dans le cours de sa vie et l'évolution de ses goûts une étape nouvelle. Sans doute, Félix Vallotton et Lautrec répondent-ils directement à ses exigences de réalisme probe et un tantinet cruel. Mais comment ce tendre colérique n'aurait-il pas reconnu chez Vuillard et Bonnard des qualités si complémentaires des siennes? Rien d'étonnant à ce qu'il fasse ses délices de ces peintres de la douceur de vivre, du quotidien poétique et spirituel. Ce sont là en effet des voluptés bien étrangères à l'auteur du « Calvaire » pour qui la vie est amère, saignante, « la vie meurtrière » pour employer le titre d'un curieux roman du peintre Vallotton que Mirbeau n'eût pas désavoué. « *Roussel et Bonnard, peintres tendres et spirituels qui séduisent M. Octave Mirbeau, sans doute pour la même raison qui fait se promener nos robustes gardes municipaux avec de toutes jeunes femmes bien mignonnes* » écrivait Apollinaire en 1910. Mirbeau disait lui-même « *Ils ont ajouté au goût que j'ai de vivre, que j'ai de me plaire à la vie, des raisons plus valables, plus saines et plus hautes* »; mais en dehors des ouvertures sur une nouvelle sensibilité, le goût du Japonisme que lui avaient transmis les Goncourt, Geffroy et Monet ne prédestinait-il pas Mirbeau à aimer l'art de Bonnard, comme plus tard celui du jeune Marquet?

Si Mirbeau n'a pas écrit d'articles de critique d'art dans la *Revue Blanche*, il n'en a pas moins participé à la vie de tout ce milieu, en particulier au moment de l'affaire Dreyfus où sa forte voix et sa générosité trouvèrent à s'employer. L'esprit de la revue, éclectique, très intellectuelle, ironique et non pamphlétaire n'était apparemment pas celui de Mirbeau, mais il y retrouvait l'ombre de son vieil ami Mallarmé, et un ton anarchiste et irrévérencieux qui n'était pas pour lui déplaire.

Tristan Bernard et Lautrec surent donner des lettres de noblesse à la bicyclette, mais c'est à Mirbeau que revient l'honneur d'avoir magnifié les premières voitures, avec peut-être moins d'humour mais plus de force. Il fut un des premiers à chanter la beauté de la mécanique: l'art doit représenter la vie vécue, la modernité, pourquoi l'objet moderne ne serait-il pas lui-même de l'art? Voilà une idée qui a fait son chemin. Les illustrations de Bonnard pour « La 628-E 8 », livre souvenir des voyages que Mirbeau fit avec cette digne carrossée Charron 1904 lui ajoutent cette grâce et cette tendre ironie que l'auteur dépassait toujours, soit vers les épanchements lyriques, soit vers l'indignation. Dans ce journal de route au style plus détendu, plus « Revue Blanche » que ses œuvres antérieures et où les souvenirs de l'auteur alternent librement avec les paysages et les portraits, son amour de la peinture transparaît bien souvent. Ici il raconte comment Monet découvrit les estampes japonaises à Haarlem, anecdote qu'il tenait du peintre lui-même; là il décrit son ami Thadée Natanson sous les traits d'un Weil-Sée un peu caricatural, ailleurs il évoque Bonnard, Vallotton ou Van Gogh.

« *Cette beauté que je sens sans pouvoir l'exprimer, que je sens profondément, stupidement...* » dit quelque part Mirbeau. Il ne faut pas en effet juger l'auteur des « Affaires sont les affaires » comme un Fénéon, un Huysmans ou même un Geffroy: il lui manque un peu de cette qualité des « *cuistres qui voient par les yeux de l'intelligence* » comme il écrit avec mépris. C'est un amoureux de la peinture, un dégustateur et non un véritable critique. Ses *credo* esthétiques ont toujours été légèrement dépassés: naturaliste et défenseur des Impressionnistes vers 1886, épris des Nabis au moment du Fauvisme, de Valadon et d'Utrillo à la grande époque cubiste. Il n'était pas un critique pour « happy few », toute sa bonne volonté pour mettre sa connaissance de l'art contemporain au service du grand public l'a fixé dans un rôle énergique et ingrat de vulgarisateur. Malgré ses limites, il faut reconnaître qu'il s'est fort peu trompé et ses goûts artistiques ont moins mal vieilli que la forme de ses articles et la minceur de ses arguments: témoin sa très belle collection. Homme de cœur plus que d'idées, on comprend que André Gide ait pu le trouver « *comme ses articles, succulent et stupide* ». Mais il était assez sensible à ses propres lourdeurs pour aller d'instinct à plus fin que lui et savoir écouter, qu'il s'agisse de Mallarmé ou de Geffroy, de Fénéon ou de Thadée Natanson. Tel quel, avec ses emportements plus que ses révoltes, ses obsessions érotiques, ses élans du cœur plus que ses principes esthétiques, son goût pour la « chose d'art », avec ses professions de foi vitalistes teintées de wagnérisme, sa sentimentalité et son amertume, Mirbeau incarne un type de sensibilité très « 1900 ». « Furieusement » de son temps, n'est-ce pas pourquoi cette figure alors si populaire est aujourd'hui si oubliée ?

Si vous voulez en savoir davantage

En 1922, les Cahiers d'Aujourd'hui *ont consacré à Mirbeau un numéro spécial auquel collaborèrent G. Geffroy, Séverine, Th. Nathanson, Valery Larbaud et Tristan Bernard. La même année paraissait chez Flammarion* Des Artistes, *recueil de ses principaux articles de critique littéraire, musicale et artistique.*

RENOU & POYET

164, faubourg St-Honoré

BORIS RAKINE

jusqu'au 30 juin

AUBREY BEARDSLEY

Suite de la page 34

un œil là où on attendait un nombril ou la pointe d'un sein et soit resté perplexe devant la molle blancheur du torse de Catulle *(« Ave atque vale »)* ou devant les embrassements de la Vierge et de Sainte Rose de Lima (cheveux défaits, visage fardé et robe de dentelle retenue au mollet par une rose). Wilde lui-même ne fut peut-être pas tellement satisfait que l'édition de son drame s'achevât sur un dessin représentant un satyre et un pierrot ensevelissant dans un poudrier la malingre nudité d'un petit cadavre féminin.

Si sophistiqués que puissent être ces dessins, ils sont presque toujours d'une force et d'une originalité formelle remarquables. Le talent de Beardsley est si varié qu'il ne s'exprime pas seulement dans les courbes sinueuses de l'« Art Nouveau »: certains dessins font penser au Bonnard de la *Revue Blanche* (une des couvertures du *Yellow Book* qui représente une femme devant une boutique de librairie) ou à Vallotton *(« Les Garçons de café »)* et Beardsley a senti de façon très personnelle la poésie du cirque, des clowns et des théâtres de marionnettes. Quelques œuvres même construites sur un ensemble de traits et de bandeaux linéaires, sont d'une géométrie toute moderne: ainsi les fenêtres à la vénitienne et les meubles de la « Toilette de Salomé ».

Mais la frivolité de Beardsley, sa rupture avec le *Yellow Book* qu'il dut quitter sur les instances d'un éditeur épouvanté, au moment du procès d'Oscar Wilde, l'influence de certains de ses amis, Charles Conder en particulier (le « Watteau anglais ») l'amenèrent à adopter à partir de 1896 un style beaucoup moins original, fondé sur l'imitation du XVIIIe siècle français, et qui n'est guère qu'un pastiche des décorateurs rococos. Les dessins qu'il publia dans une nouvelle revue, le *Savoy*, sont souvent médiocres et superficiels. Il y a encore beaucoup de talent dans les illustrations qu'il exécuta pour le *Vol de la Boucle* de Pope et surtout dans celles qui devaient orner *Sous la colline* qu'il écrivit à Dieppe, mais leur signification est assez faible. Il est possible que cet étrange esprit, de plus en plus hanté par le sexe à mesure qu'il sentait la vie lui échapper ait mis le meilleur de ses dernières forces dans les dessins obscènes qu'il exécuta à cette époque. Il est difficile d'en juger puisque ces dessins dont Beardsley, converti au catholicisme, ordonna en vain la destruction, sont aujourd'hui jalousement conservés dans des collections particulières.

La plupart des critiques anglais considèrent pourtant les dessins rococos de Beardsley comme le sommet de son œuvre. C'est vraiment trop aimer la France et surtout succomber à ce péché mortel de l'art anglais depuis le XIXe siècle jusqu'à ces dernières années: la nostalgie intempérante des styles du passé. Le regain d'intérêt que suscite aujourd'hui l'« Art Nouveau » nous aide à mieux comprendre l'originalité de Beardsley et la portée de son influence (sur Gustav Klimt en particulier). On a dit qu'il a été le plus parfait illustrateur de l'« Age de la Décadence »; il a sans doute exprimé son époque, mais il lui est supérieur par son ironie et son intelligence critique et il mérite un peu d'apparaître comme le Pétrone du siècle finissant.

Si vous voulez en savoir davantage

Les ouvrages de H. C. Marillier, Early works of A. Beardsley *(Londres, 1899) et* Later works of A. Beardsley *(Londres, 1901) vous feront connaître l'essentiel de l'œuvre du peintre. Vous pouvez lire également l'intéressant essai de R. A. Walker,* The Best of Beardsley *(Londres, 1948). Pour découvrir l'artiste lui-même, lisez les pages que lui consacrent J. E. Blanche dans* Propos de Peintre *et William Rothenstein dans* Men and Memories *(New York, 1931).*

Salon de mai

Suite de la pape 43

Parallèlement à cette nouvelle figuration, il existe aussi depuis trois ou quatre ans, on le sait, un « nouveau réalisme » que l'on appelle souvent — et plus justement — « néo-dadaïsme ». Cette tendance exerce des deux côtés de l'Atlantique des ravages tels que de nombreux artistes ont tout quitté, voire renié leur précédent credo pour se vouer à son culte. Deux de ses leaders américains, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, figurent cette année au Salon de Mai avec des œuvres assez représentatives. Ici aussi, on cherche à nous persuader qu'il s'agit d'une nouvelle façon d'appréhender le réel. Plongé dans un monde radicalement absurde, ne pouvant plus s'en former une représentation cohérente et unitaire, l'homme contemporain en serait réduit à se l'approprier par perceptions fragmentaires et de préférence en s'attachant aux déchets et aux rebuts d'une production industrielle standard, censée être la source de son inadaptation fondamentale à la société et la responsable de tous ses complexes de frustration. En réalité, il s'agit plutôt d'une crise de l'imagination et la remise en question du réel se borne à exploiter, souvent sans vergogne, les découvertes et les négations de Dada en y ajoutant un jugement de valeur moral et social infiniment plus littéraire que celui de Dada. Il est vrai que ce nouveau réalisme semble déjà un peu démodé. Remontant le temps, les jeunes artistes en sont actuellement au modern'style et à l'Art Nouveau, ainsi qu'on a pu le voir récemment lors de la grande exposition de « L'Objet » au Pavillon de Marsan.

Mais ces nouveautés, déjà un peu anciennes, sont les seules à changer le panorama présenté au Salon de Mai. La majorité des exposants reste en effet fidèle aux tendances déjà solidement reconnues, encore que les abstraits constructifs aient presque totalement disparu. Les trois seuls à maintenir le flambeau cette année sont Dewasne dont la toile rutilante n'apporte rien à découvrir, Mortensen dont le Relief en bois rappelle tellement ceux d'Arp (n'était une ligne plus frémissante et moins sensuelle) que la plupart des visiteurs s'y sont d'ailleurs trompés et naturellement Magnelli (placé dans une autre salle) qui reste le maître incontesté de cette tendance en même temps que le plus créateur de tous.

Les surréalistes à qui est réservée une des meilleures salles forment comme chaque année un des plus importants contingents du Salon et, il faut le reconnaître, l'un des plus cohérents. Toujours égaux à eux-mêmes dans des styles opposés, Ernst et Masson apportent la caution de l'époque héroïque cependant que la seconde vague du mouvement est représentée par Brauner qui, ainsi qu'on a pu le constater lors de sa récente exposition parisienne, semble vouloir se fixer dans une stylisation plus ou moins hiéroglyphique extrêmement décorative, Lam dont la toile est très inférieure à ses précédents envois, et Matta qui parvient à suggérer une lueur d'incendie avec uniquement des couleurs froides. A la lisière du surréalisme, Dorothea Tanning et Labisse continuent leurs rêves éveillés, mais, pour reprendre une formule employée autrefois par Jacques Villon, l'une affirme vaguement des choses nettes alors que l'autre affirme nettement des choses vagues. Peverelli, qui expose ailleurs les nombreuses études qui précédèrent sa toile, se situe à mon sens dans la lignée de Tanguy par sa conception d'un espace ambigu, à la fois réaliste et imaginaire. La seule différence est que

(Suite en page 78.)

Galerie André Schoeller Jr

31, rue de Miromesnil

Anj. 1608

Paris 8e

D U V I L L I E R

peintures

juin 1962

Alonso - Arnal - Asse - Bellegarde
Castillo - Duvillier - Laubiès - Messagier
Pierre-Humbert - Rebeyrolle - Salles

Salon de mai

Suite de la page 76

Tanguy illimitait celui-ci tandis que Peverelli a tendance à le clore, au moins partiellement. Parmi les jeunes, Fernandez et Stevenson cherchent en vain à ressusciter l'érotisme surréaliste, mais ils n'arrivent qu'à tomber dans le pire des pompiérismes. Leurs énormes tableaux sont aussi vides que le petit format de Courmes qui, à l'instar de Clovis Trouille, s'efforce de mettre le surréalisme à la portée des rapins.

Si le panorama de la peinture abstraite offert par ce salon se ressent d'un esprit beaucoup trop conventionnel, la plupart des tendances dûment classées et étiquetées — mais celles-là seulement — ont du moins chacune leurs représentants. Pour l'abstraction libre, ce sont en particulier cette année, Gérard Schneider qui fit sa rentrée à Paris cet hiver et dont la grande toile ne manque pas de force expressive, Olivier Debré qui traduit son émotion avec une ardeur sombre et presque dramatique assez inhabituelle chez lui, et les frères Van Velde, Bram se révélant décidément le plus doué des deux. Dans le domaine de l'abstraction lyrique, Sonderborg, Bertini et Duvillier continuent à expérimenter la valeur picturale du geste avec un talent très inégal, Degottex fait du Mathieu décoloré, Joan Mitchell s'efforce toujours de nous offrir une version féminine du tachisme de Philip Guston et Riopelle qui semble avoir définitivement abandonné ses empâtements se rapproche curieusement à la fois de Sam Francis et de Hayter. Nous trouvons également d'assez nombreuses œuvres « afocales » parmi lesquelles trois petits Tobey et de grandes toiles de Messagier et Dmitrienko qui n'apportent d'ailleurs aucun élément nouveau, des œuvres que l'on serait tenté d'appeler « luministes », notamment celles de Zao Wou-Ki, d'une grande richesse poétique, et de Sima qui se complaît dans des lueurs d'aube, et enfin des recherches de matière, moins nombreuses du reste, que domine de loin un beau Tàpies, d'une austérité un peu hautaine qui tranche sur les effusions bruyantes de l'abstraction lyrique. Bien qu'il ne soit pas abstrait, on peut ajouter à ce panorama des tendances actuelles, l'expressionnisme âpre et violent d'Appel et d'Alechinsky, deux anciens de Cobra, que je n'ai pas cités en parlant de la « nouvelle figuration » où on les range souvent parce que j'estime qu'ils valent mieux que cela, le second surtout. Si la force brutale d'Appel n'est pas sans vulgarité, sa gesticulation véhémente ne laisse pas indifférent. Quant à Alechinsky, regrettons qu'il ait envoyé cette année une de ses toiles les plus faibles, car son actuelle exposition parisienne prouve au contraire qu'il est bien le véritable successeur d'Ensor dont il a non seulement la verve satirique et le sens inné du fantastique, mais encore les dons de coloriste, puissant et divers.

La salle de sculpture est certainement l'une des plus médiocres que le Salon de Mai ait présentées depuis plusieurs années. Il faudrait ici aussi élaguer considérablement. Si la réaction académisante a pour principal champion Auricoste, Adam et Couturier ne sont guère plus avancés. Leur expérience est de l'ordre de celle tentée par Lhote avec le cubisme. Cardot, Carlisky, Dufresne et Howard ont choisi, chacun dans un genre différent, une voie encore plus facile. Cardot camoufle sa *Maternité* sous l'aspect d'un Etienne-Martin, Carlisky ses bonshommes sous l'aspect d'un Lassaw, Dufresne son personnage assis sous celui d'un Lardera ou de certains Chillida et Howard son animal sous celui d'un Jacobsen. Tout cela est plutôt pauvre. Au chapitre de la « nouvelle figuration », citons pour mémoire un Ipousteguy prétentieux et une automobile d'Olivier Descamps qui passe les bornes du ridicule.

Parmi les plus intéressantes, outre celle tutélaire d'Arp, signalons la présence de Stahly dont l'envoi ne manque pas de sensibilité et celle de Gilioli qui expose une maquette d'architecture religieuse. Bien que ces beaux volumes de marbre se suffisent à eux-mêmes, le catalogue aurait dû mentionner qu'il s'agissait d'un essai de synthèse des arts, car l'optique du jugement n'est dans ce cas plus tout à fait la même. On attend la réalisation de cet ensemble avec impatience. La *Colonne de feu* de Cardenas ressemble un peu à un personnage de Lam, mais révèle néanmoins une nette personnalité. L'informel, abstrait ou figuratif, gagne de plus en plus de terrain et Etienne-Martin notamment fait école. Malheureusement aucune des œuvres présentées, pas même celle d'Etienne-Martin, n'est vraiment satisfaisante. La plupart se ressemblent du reste, consistant dans une forme horizontale allongée, baroque et torturée à la manière d'une racine d'arbre, et l'on finit par se demander s'il n'existe pas une recette. La veine de César paraît s'épuiser et Coulentianos semble vouloir faire du Magnelli en relief. Non, ce n'est certes pas du côté des sculpteurs qu'il faut chercher cette année de l'invention.

Le grave défaut d'un salon comme celui-ci, c'est à vrai dire, je le répète, de garder une vue très conventionnelle de l'art actuel. Tout se passe comme si l'on cherchait à pouvoir se justifier aux yeux de la postérité *quoi qu'il arrive*. N'étant probablement pas très certain que l'abstraction soit autre chose qu'une mode, on assure ses arrières en faisant la part belle aux figuratifs, mais comme le grand vent de l'histoire semble bien malgré tout rendre leur tentative anachronique, on choisit de préférence ceux qui se rapprochent apparemment le plus des non-figuratifs. De même, les tendances abstraites semblent trop n'avoir droit de cité que dans la mesure où elles sont déjà reconnues et classifiées. Il est significatif à ce point de vue que tout ce que l'on qualifie encore actuellement d'art expérimental soit absent de ce salon. Une seule exception, Vasarely dont l'*Essai d'intégration architectonique* est à mon avis — mais pas seulement au mien — la meilleure œuvre exposée cette année. Sans abandonner ses recherches cinétiques déjà connues, il étudie la possibilité de les intégrer à l'architecture et a notamment créé dans ce sens un répertoire de formes standard et interchangeables qui, grâce à l'industrialisation, permettra aux architectes d'introduire des éléments plastiques dynamiques dans leurs constructions. Le panneau présenté ici, composé de formes de base en carton, nous montre en outre que Vasarely sait, quand il le juge bon, être un remarquable et très savant coloriste.

Le reproche le plus fréquemment adressé à ce genre d'œuvres est, naturellement, de sortir de la formule traditionnelle du tableau de chevalet, mais ce qu'il faudrait savoir, c'est si les voies ouvertes à l'art de demain ne sortent pas justement de cette formule issue d'une civilisation dépassée. Encore disséminés et peu connus, de nombreux artistes commencent dans tous les pays à travailler dans ce sens et à découvrir de nouvelles techniques visuelles. Le caractère parfois encore expérimental de celles-ci ne doit pas détourner les organisateurs des divers salons et expositions de ces nouveaux modes d'expression et le Salon de Mai en particulier devrait s'ouvrir plus largement à des tendances avec lesquelles il faut désormais compter. Ce dernier ne pourra, de toute façon, rester vivant et dynamique que s'il sait réagir contre l'esprit conservateur dans lequel il risque de s'enliser, sortir résolument des classifications temporaires et montrer moins de prudence et de timidité dans ses choix.

KALLOS

«Crucifixion» et autres œuvres 1962

Exposition à la **GALERIE PIERRE, PARIS 6e**

2, rue des Beaux-Arts - (angle rue de Seine)

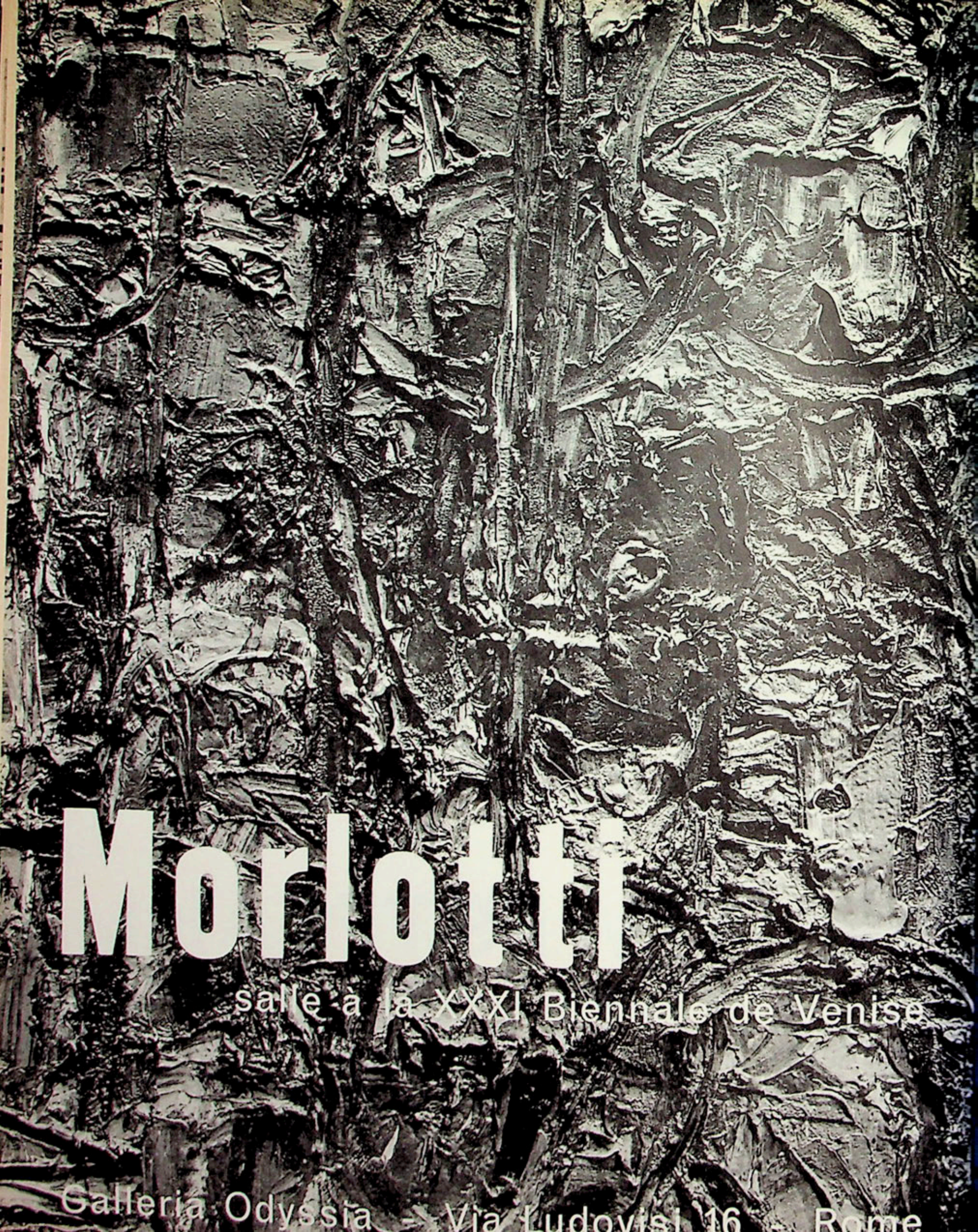
GALERIE RAYMONDE CAZENAVE

12, rue de Berri - Paris 8e - ELY 14-56

WESTPFAHL

peintures récentes

En permanence: **ABBOUD - BRYEN - KARSKAYA - LANSKOY - VAN HAARDT**


Morlotti
salle à la XXXI Biennale de Venise
Galleria Odyssia - Via Ludovisi 16 - Rome

L'OEIL

GALERIE
DINA VIERNY
36 rue Jacob - Paris VI
Littré 23.18

Gilioli
sculptures
13 juin - 13 juillet 1962

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 91-92 · JUILLET-AOUT 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

En Grèce: nouvelles fouilles, musées rénovés, *par M. G. de La Coste-Messelière* 14
Le Musée de Mouton, *par Rosamond Bernier* 24
Petits maîtres de la nature morte en France, *par Curt Benedict* 38
Le Marquis de Lagoy, grand collectionneur du XVIIIe siècle, *par Roseline Bacou* 46
Conversation dans l'atelier: Isabelle Waldberg, *par Luce Hoctin* 54

L'ŒIL du décorateur

Jardins japonais, *par Pierre Rambach* 62
Verres 70

Photographies

Photographies en noir: *Cartier-Bresson-Magnum, V. Tombazi, Ecole française d'Athènes, Musée de l'Acropole, Deutsches Archäologisches Institut, American Schol of Classical Studies:* En Grèce; *Pierre Berdoy:* Le Musée de Mouton; *M. Lavrillier, Services photographiques du Metropolitan Museum, de l'Ashmolean Museum, du British Museum et du Musée du Louvre:* Un collectionneur du XVIIIe siècle; *Marc Lavrillier, Michel Waldberg:* Conversation dans l'atelier; *Pierre Rambach:* Jardins japonais; *Pierre Berdoy:* Verres.

Photographies en couleurs: *Pierre Berdoy: pages 31, 32-33, 34; Marc Lavrillier: page de couverture, pages 43 et 44; Pierre Rambach: page 60.*

Notre couverture: *Raoul Dufy:* Marine. *Détail. (Gie Katia Granoff).*

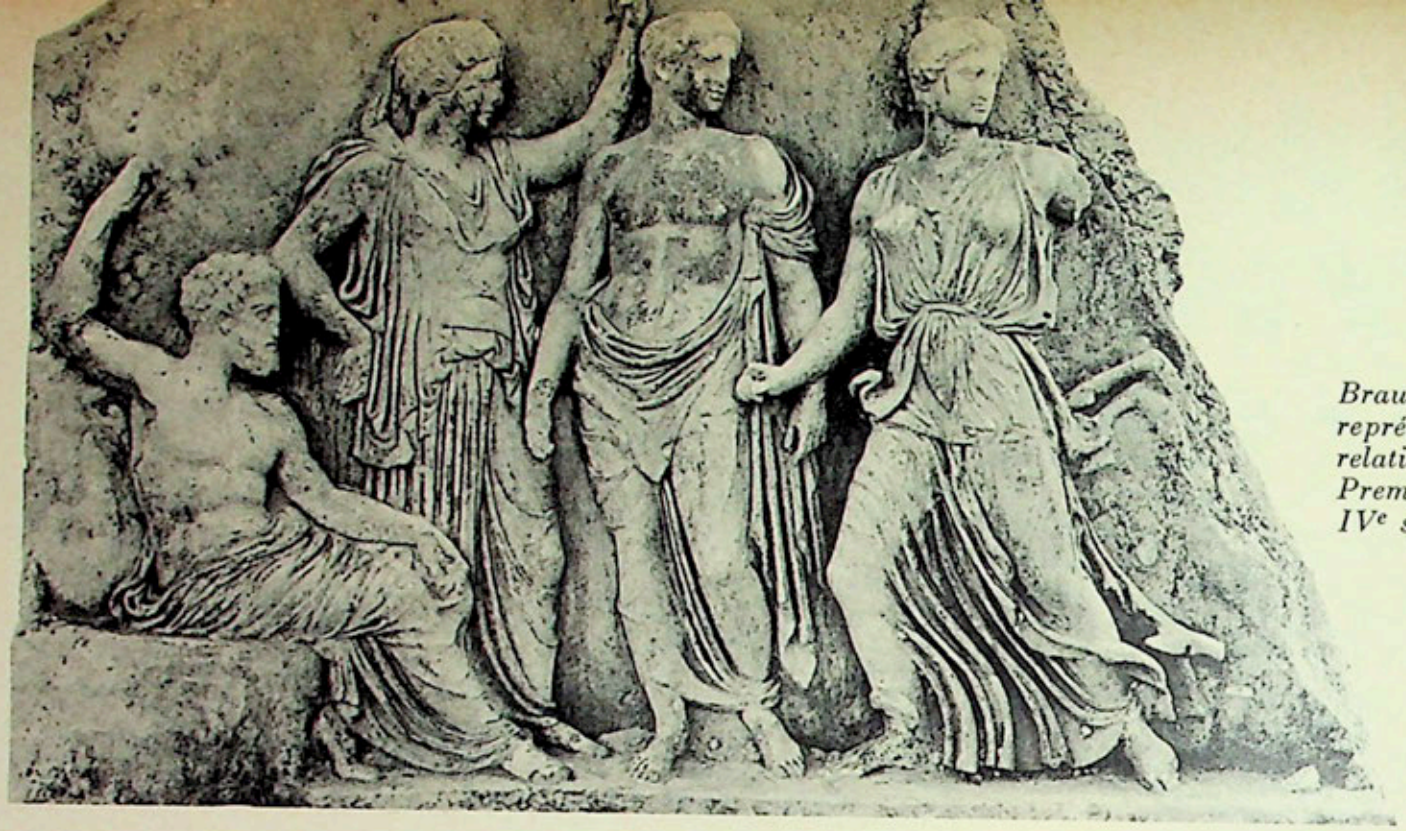
Notre prochain numéro

Qu'est-ce qu'une estampe originale? • La critique et les critiques • Nouvelles icônes au Musée du Louvre • La XXXIe Biennale de Venise • Jacques de Bellange • La maison d'un peintre.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

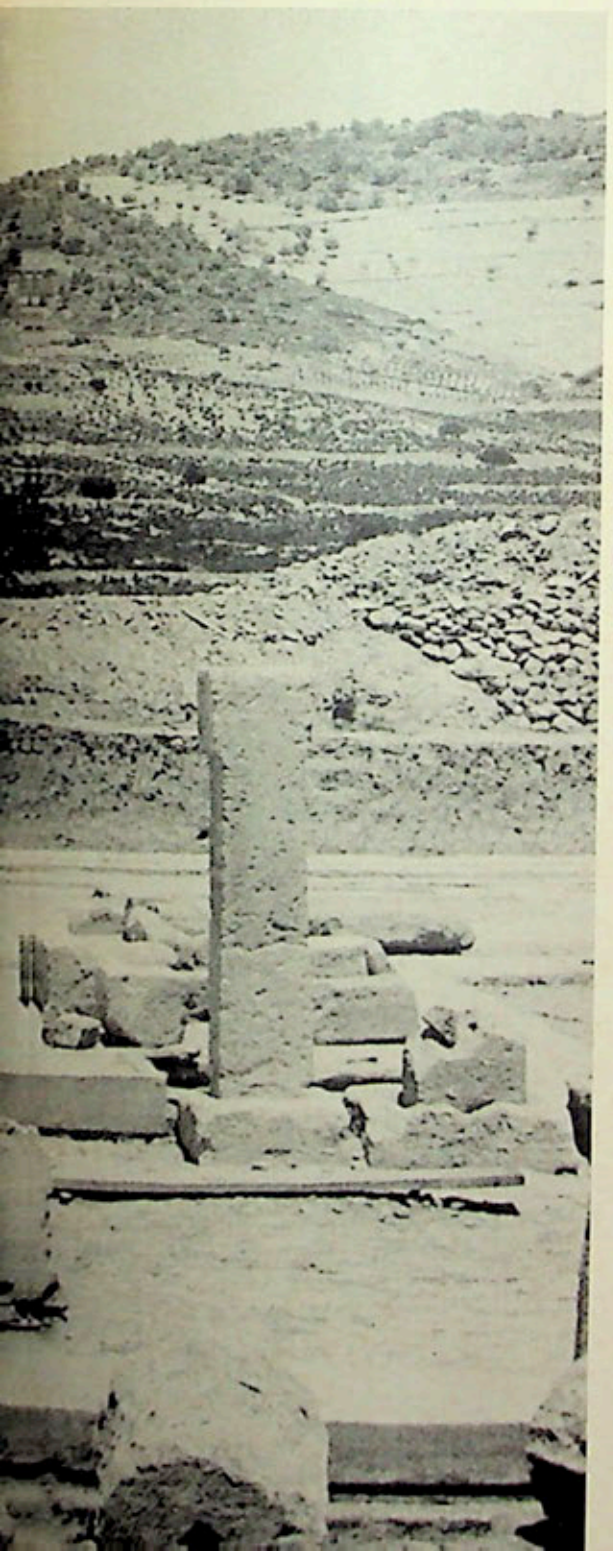
Le numéro: Suisse, francs 5.– • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)



Brauron. Bas-relief
représentant une scène relative au culte d'Iphigénie, Premier quart du IVe siècle avant J.-C.

M.-G. de la Coste-Messelière

en Grèce: nouvelles fouilles musées rénovés



Le voyageur qui découvre la Grèce est saisi par l'impression de pénétrer dans un monde inépuisable, recelant des merveilles et des secrets que ne pourront lui révéler les guides les plus détaillés, les publications les plus érudites.

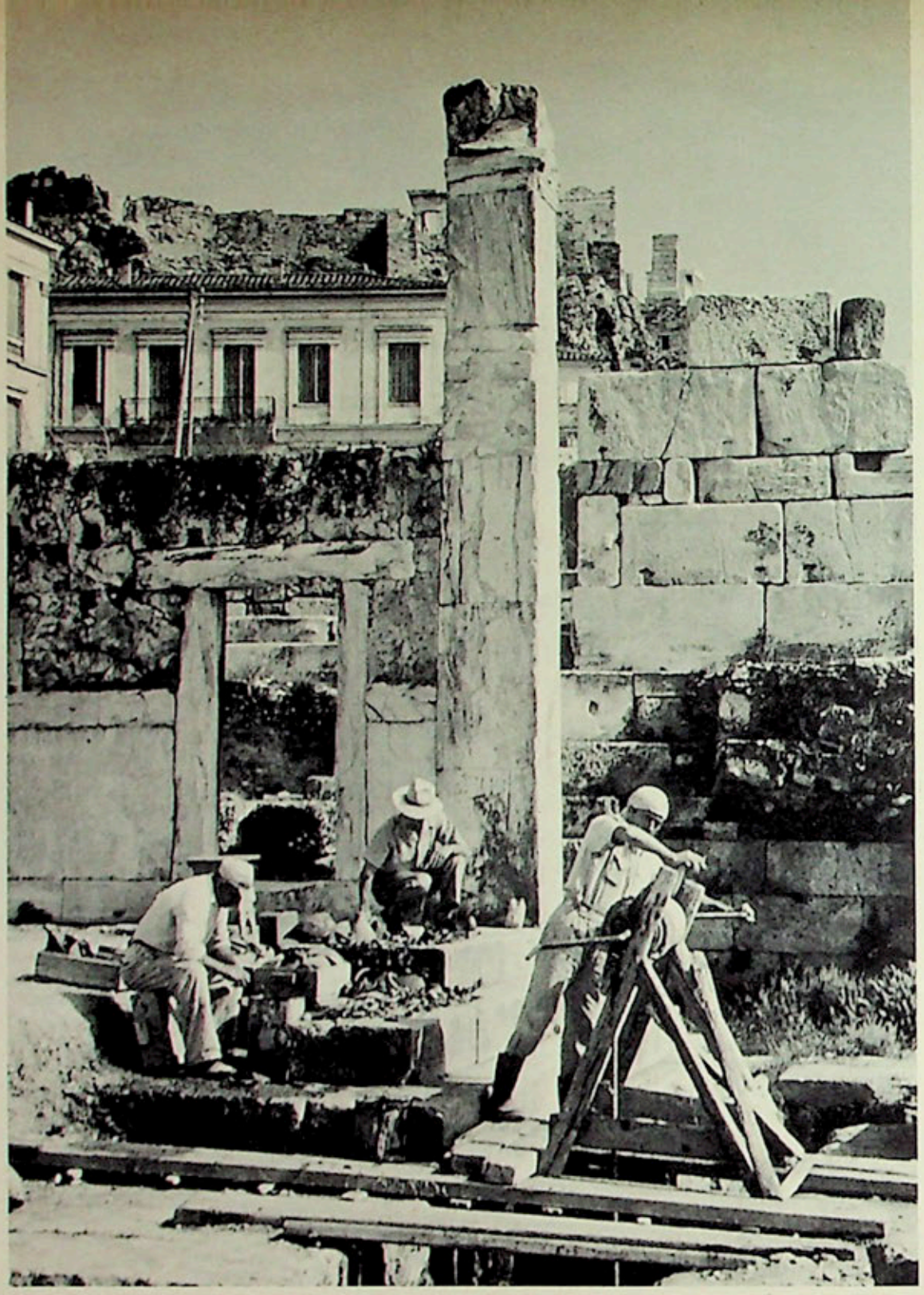
Cette impression est justifiée dans les faits: d'année en année, les fouilles et les travaux des savants enrichissent ou modifient notre connaissance de la Grèce antique. Pour l'archéologue lui-même, la découverte n'est jamais terminée. Le butin des années passées n'est pas encore exploité tout entier. Des confrontations nouvelles, des études approfondies menées sur tel point précis peuvent éclairer des problèmes connexes, rectifier des hypothèses ou des chronologies.

Il arrive aussi qu'on découvre sur les sculptures ayant parfois quitté leur lieu d'origine des « raccords » nouveaux avec des fragments restés sur place, récemment mis au jour ou mal identifiés jusqu'à présent. C'est ainsi qu'on a pu, grâce à des moulages transportés à Londres, reconnaître la place de plusieurs morceaux sculptés sur les frises et les métopes du temple de Bassai, et sur le fronton est du Parthénon. Au Musée d'Olympie, on a complété également huit métopes et cinq figures de fronton à l'aide d'éléments restés « anonymes » dans les magasins. Au Musée National d'Athènes, la grande Nikandré et la Niké ailée de Délos ont récupéré leurs bras identifiés dans le musée de Mykonos. Des essais du même genre sont en cours au musée de Thèbes; et celui de l'Acropole réserve encore, paraît-il, des surprises.

Outre cette inspection de plus en plus poussée de tout ce que l'on possédait déjà, les découvertes sont nombreuses. Constamment sortent de la terre, — de la mer aussi depuis le développement des fouilles sous-marines, — des statues, des inscriptions, des terres cuites et des bronzes. Tout cela n'apporte pas toujours des « révélations ». Les fouilles nouvelles ne sont pas entreprises au hasard. D'autre part, les fragments retrouvés représentent rarement des types d'objets totalement « inédits ». Mais leur présence dans tel site, dans tel « contexte » géologique ou archéologique peut confirmer une date, préciser d'une nuance utile l'originalité d'une région, son influence artistique surtout, ou ses activités commerciales.

En fait, la Grèce fait face actuellement à une brusque accélération de l'activité archéologique. Les conséquences de la guerre sont à peine effacées, les trésors des musées, qui avaient été mis à l'abri dans des conditions parfois précaires, ont nécessité des réparations délicates. Les salles récemment ouvertes au Musée de l'Acropole, au Musée National, montrent aujourd'hui des sculptures qui n'avaient pas été exposées depuis vingt ans. Le Couros du Sounion, l'Ephèbe blond, les Corés ne suffiraient-ils pas à attirer des visiteurs, ou à ramener ceux qui n'avaient pu les voir au cours de ces dernières années? Or le développement même du tourisme, ressource essentielle pour la Grèce, impose des aménagements nouveaux dans le réseau routier, dans les constructions, dans les musées. Et lorsqu'on élargit une route pour la circulation des autocars, comme à Mycènes, lorsqu'on creuse les fondations d'un nouveau musée comme à Delphes, on trouve des tombes avec des vases, des bijoux ou des armes; lorsqu'on creuse un égout au Pirée, huit statues antiques sortent de terre. De plus, la muséographie, en vingt ans, a fait des progrès dont il faut tenir compte. Le visiteur est de plus en plus habitué à certaines normes de présentation. Il faut « aérer » la disposition, unifier l'éclairage, varier les fonds, ménager enfin l'attention du spectateur. Il en résulte parfois un jeu un peu gratuit de couleurs et de matériaux, quand est

Brauron. Les fouilles en cours pour le dégagement du portique.



◀ *Athènes. Exploration d'un puits dégagé devant la* stoa d'Attale. *Au-delà, les parties subsistantes de la* stoa *antique (pilier, élément du mur sud et porte) qui ont été intégrées dans le bâtiment refait.*

Brauron. Tête d'« ourse » *trouvée près du temple d'Artémis. IVe s. av. J.-C.* ▸

Page ci-contre à droite

Athènes. Au pied de l'Acropole, la stoa d'Attale *(à gauche), la voie des Panathénées, et la partie orientale de l'Agora.*

Athènes. Tête de déesse *(Ve s.) provenant des fouilles de l'Agora et exposée maintenant dans la* stoa d'Attale. ▸

Athènes. Musée de l'Acropole. Une des salles du Ve siècle. *Les sculptures se détachent sur un fond turquoise très pâle. Les socles sont taillés dans du marbre.* ▼

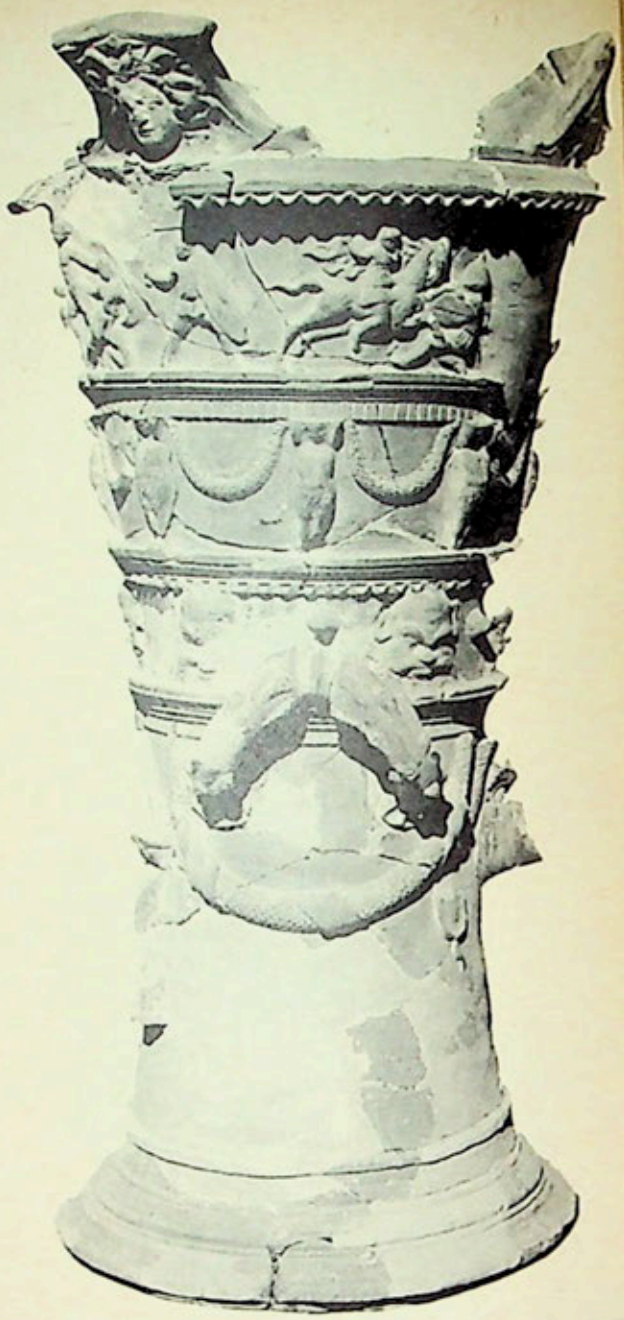
dépassée la mesure d'un rythme discret qui souligne le ton d'un marbre, la courbe d'un vase, sans attirer lui-même l'attention. D'autre part, la tendance à présenter seulement un choix d'objets pour mieux les mettre en valeur oblige à écarter des salles d'exposition nombre de pièces peut-être moins spectaculaires aux yeux du simple touriste, mais précieuses pour l'artiste ou le spécialiste. Ces pièces sont alors reléguées dans les apothèques dont l'accès pose toujours des problèmes.

L'anastylose (c'est-à-dire la remise en place sur un monument d'éléments d'architecture qui en proviennent) est une autre branche actuellement très poussée de l'activité archéologique. Le temple d'Aphaia à Egine retrouve progressivement sa frise et sa corniche; sur l'Acropole, l'architrave des Propylées est peu à peu remise en place. Le temple de Poseidon au cap Sounion dresse à l'extrême pointe de l'Attique des colonnes plus nombreuses. Le théâtre de Dodone, celui d'Epidaure, l'Odéon d'Hérode Atticus à Athènes déploient sur une hauteur accrue leurs gradins de marbre éblouissant. Le bon plaisir du touriste n'est peut-être pas étranger à ce développement: un chapiteau replacé sur une colonne, quelques tambours remontés, facilitent le cadrage de la photo-souvenir. Un théâtre remis en état permet d'accueillir un auditoire plus vaste aux festivals et aux représentations en plein air. Une statue sans pieds, ou appuyée sur une tige de fer déçoit le visiteur non initié: on refait donc les pieds, ou en remplace le fer par un tube de matière plastique moins apparent peut-être, mais qui peut sembler, près d'un marbre du Ve siècle, un anachronisme visuel irritant.

Enfin, à côté des remises en état et des trouvailles fortuites, les fouilles continuent ou reprennent dans les sites traditionnels, Olympie, Mycènes, Délos par exemple. On sait que la Grèce accorde aux pays étrangers la concession de certains territoires

archéologiques. Les fouilles y sont faites, sous le contrôle des Antiquités Nationales, par les archéologues de ces pays. Les trouvailles, étudiées et publiées par les « inventeurs », restent naturellement propriétés de la Grèce et sont présentées, généralement sur place, dans des Musées dépendant également des Antiquités Nationales. C'est ainsi que l'Ecole américaine fouille notamment à l'Agora d'Athènes, à Pylos de Messénie (Palais de Nestor), à Corinthe, l'Ecole française à Delphes, Délos, Argos, Thasos, Mallia, les Italiens à Phaistos en Crète, les Anglais à Mycènes et à Cnossos, les Allemands à Olympie et au Céramique d'Athènes.

D'autre part, un domaine jusqu'ici peu étudié en Grèce, la préhistoire, fait l'objet désormais de recherches systématiques. De Lerne, au cœur du Péloponèse, exploré par les Américains, à Dikili-Tach, en Macédoine, où la France a repris ses recherches l'été dernier, les lieux de fouille se multiplient. Enfin de plus en plus, l'anthropologie apporte sa contribution aux recherches des archéologues. C'est ainsi

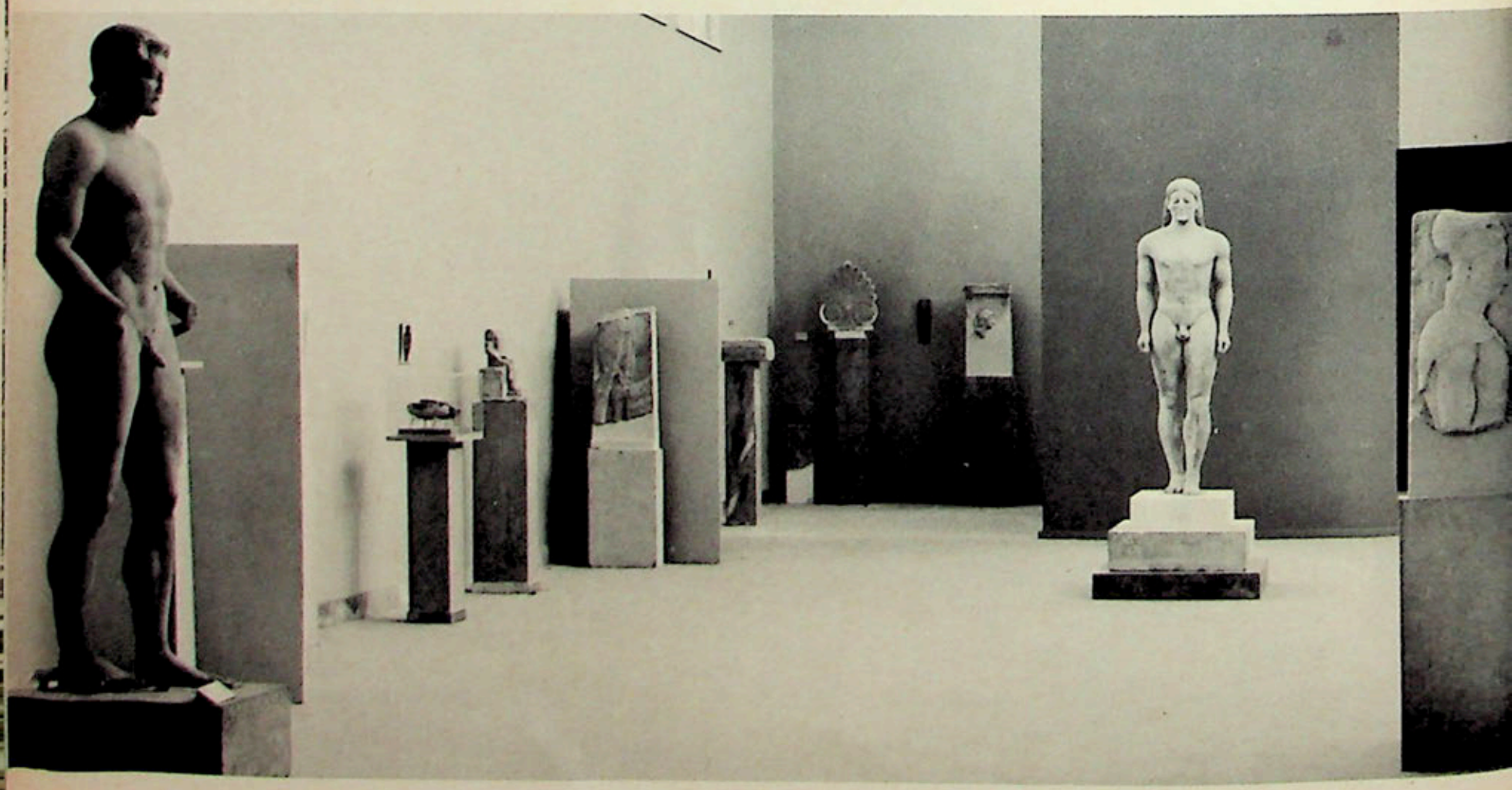


que les squelettes trouvés dans les tombes mises à jour à Argos par l'Ecole française font l'objet d'études attentives.

De tous ces travaux, il est impossible de donner en quelques pages même un aperçu. (La « Chronique des Fouilles », établie et publiée par M. Georges Daux, Directeur de l'Ecole française, dans le *Bulletin de Correspondance Hellénique*, compte plus de 350 pages en 1961 !) On ne peut, ici, que signaler certaines découvertes d'une importance particulière, et tenter de montrer par quelques exemples la diversité de « l'actualité » archéologique.

C'est naturellement à Athènes que nous nous arrêtons d'abord. Sur l'Acropole, le spectacle « Son et Lumière » n'est pas, heureusement, la seule innovation de ces dernières années. Il y a aussi l'aménagement des accès, la restauration déjà mentionnée des Propylées, et surtout la réouverture progressive du Musée, menée à bien depuis 1955 par le directeur, G. Miliadis (voir pages 16-17). A vrai dire, il s'agit plutôt d'une réfection presque totale, ce qui explique la durée des travaux. Les salles du VIe siècle ont été ouvertes en 1959, en 1962 celles du « style sévère » et de l'Hécatompédon (ancien temple d'Athéna : fronton de la gigantomachie, dont la remise en état a sensiblement corrigé les restitutions antérieures).

Au pied de l'Acropole, la « nouveauté » qui attire l'œil immédiatement est évidemment le long portique blanc et le toit rouge de la *stoa* d'Attale II (159-138 av. J.-C.) au bord de l'Agora (voir pages 16 et 17). Sa reconstruction a été entreprise en 1958. Le principe même d'une telle restitution, à partir de fragments relativement peu nom-



Page ci-contre en haut

Délos. Petit masque en terre cuite trouvé dans une maison au-dessus de la baie de Fourni. Haut.: 16,5 cm. Comme les autres masques mis au jour au cours de la même fouille, cette vieille femme qui louche est un type connu de la comédie nouvelle (IVe-IIIe siècle avant J.-C.).

Argos. Dans le nouveau musée, cuirasse ► et casque de bronze *(dernier quart du VIIIe s.) provenant d'une tombe d'époque géométrique explorée près de l'Odéon.*

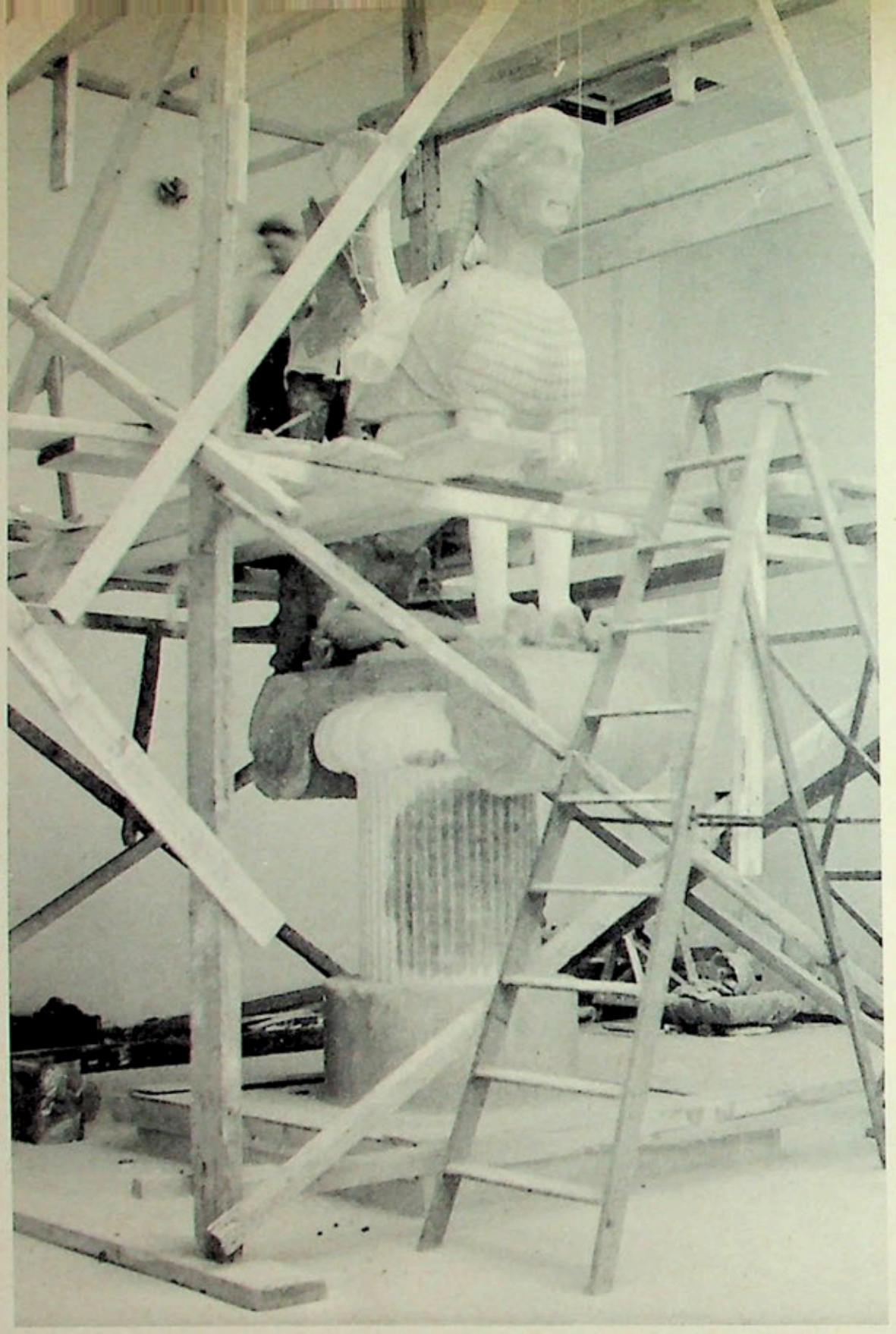
◄ *Délos.* Réchaud de terre cuite *d'époque hellénistique trouvé dans la cour d'une maison près de l'Aphrodision. H. 90 cm.*

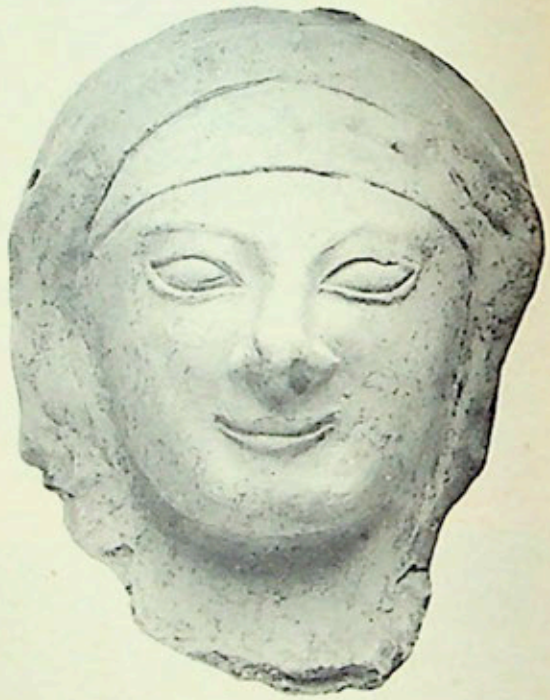
Athènes. Musée National. Dans une des salles archaïques aux murs bleutés, le couros *d'Anavyssos (au fond) est présenté devant un panneau rouge brique.* ▼

breux, est inacceptable en règle générale. Mais le problème posé était complexe: l'Ecole américaine avait obtenu, dès 1931, l'autorisation de fouiller l'Agora à condition que les trouvailles soient exposées sur place, dans un musée qu'elle s'engageait à réaliser. Or aucun terrain, aucun bâtiment n'était disponible à proximité. Il ne pouvait être question d'élever là un musée « moderne ». Ainsi s'est imposée finalement une solution qui ne peut être considérée comme une anastylose mais plutôt comme une copie aussi fidèle que possible. En effet, les fondations étaient conservées sur toute la longueur de l'édifice, ainsi qu'une partie du mur Sud (voir page 16). D'autre part, les éléments authentiques subsistaient en quantité suffisante pour que dans la réfection du moindre détail on dispose d'un modèle: chapiteaux et éléments de colonnes, corniche de marbre et tuiles du toit, linteau et seuil des portes. Les fragments d'origine ont d'ailleurs été intégrés à la construction neuve et témoignent de l'exactitude de la réfection. On a utilisé partout le marbre pentélique et le calcaire du Pirée, comme dans l'édifice primitif. Les colonnes ont été taillées et cannelées à la main. Ainsi, la *stoa* d'Attale constitue un exemple achevé de ce que l'on peut réussir de mieux en fait de restitution radicale. C'est une démonstration... qui n'est plus à faire.

Le musée installé sous ses colonnades constitue, lui, une véritable réussite. L'Agora, centre de la cité, recelait d'innombrables témoins de la vie athénienne dans ses aspects les plus quotidiens: inscriptions mentionnant la vente des biens confisqués, avec leurs prix (et les taxes), poids et mesures officiels, clepsydres mesurant le temps accordé aux orateurs, jetons servant aux élections ou aux votes d'ostracisme; on a retrouvé ainsi des tessons portant le nom d'Aristide, exilé en 483, de Thémistocle, « battu » justement par Aristide la même année, et aussi des « bulletins » contre Périclès! (Lorsqu'un vote d'ostracisme était décidé, les citoyens étaient appelés à désigner le personnage le plus dangereux, ou le plus gênant. Celui dont le nom réunissait les voix les plus nombreuses était banni pour 10 ans.) Tous ces objets sont présentés méthodiquement, d'un point de vue moins érudit que pédagogique, et illustrent de petites publications extrêmement claires éditées par l'Ecole américaine sur le citoyen d'Athènes, la céramique d'usage domestique, les portraits, la petite sculpture.

Les fouilles de l'Agora ont mis au jour également, près de la voie des Panathénées entièrement dégagée aujourd'hui, un Dionysos archaïque et plusieurs belles statues





de la fin du Ve siècle (voir page 17), qui sont exposés dans les galeries de la *stoa*. Au Musée National, on retrouve peu à peu, comme à l'Acropole, les chefs-d'œuvre qui n'avaient pas été exposés depuis la guerre (voir p. 18) auxquels s'ajoutent déjà certaines découvertes récentes. Ainsi dans la salle mycénienne ouverte en 1957, on peut admirer près des trouvailles de Schliemann (1876), les bijoux d'or et de cristal de roche, les colliers, les épées à pommeau d'ivoire provenant du 2e Cercle des Tombes mis au jour en 1953. Au-delà de la salle mycénienne, la partie reliant l'ancien musée à l'aile neuve a été aménagée en *téménos* (sanctuaire de plein air), avec un autel central dédié à Aphrodite Hégemoné et, sur les murs, quelques reliefs votifs de provenances diverses. On accède ensuite au premier étage et aux salles de céramique, dont la présentation a été renouvelée avec beaucoup de soin et de goût sous la direction de Mme Karouzou. Les terres cuites trouvées dans une même tombe ont été regroupées chaque fois que cela a été possible. Ce principe de classement assure, d'une vitrine à l'autre, une agréable variété et constitue en même temps, du point de vue de l'histoire de la céramique, la méthode la plus efficace et la plus sûre.

Les trouvailles fortuites sont évidemment plus fréquentes à Athènes que partout ailleurs. En construisant une maison, en repavant une rue, on met à jour les fondations d'un petit temple, d'une maison du Ve siècle, avec la trace des lits sur le sol, ou bien,

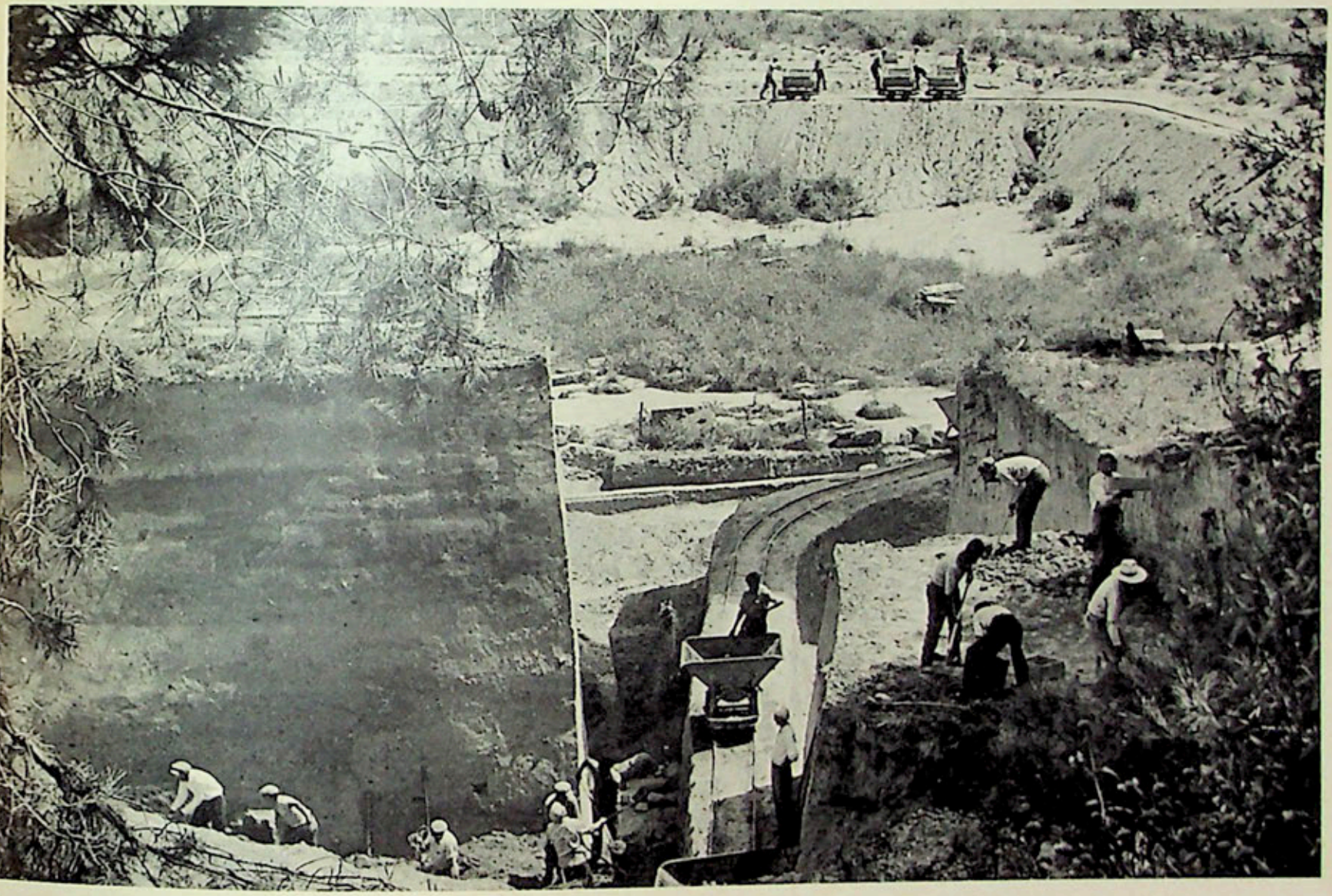
◄ *Thasos.* Protomé de lion *en ivoire, d'époque archaïque, trouvée près de l'Artémision. (Hauteur : 5 centimètres.)*

sous une couche de tessons géométriques, une « maison sacrée » faite de briques crues, ailleurs des bains romains, des tombes contenant parfois une quantité importante de vases en terre cuite.

C'est aux portes d'Athènes, dans la région du Pirée qui fut la partie commerciale du port *(emporion)*, qu'a été faite la découverte la plus importante de ces dernières années: huit grandes statues de bronze dont la plus ancienne date du VIe siècle, la plus récente du IVe. Elles étaient entassées sur un très petit espace dans une pièce relativement vaste qui devait être un entrepôt, ou une boutique, peut-être une cachette. Car on peut penser qu'elles avaient été réunies là soit pour les mettre à l'abri de risques de guerre, soit pour les embarquer et les « exporter ». Quoi qu'il en soit, une catastrophe empêcha la réalisation du projet. La maison fut incendiée, les poutres brûlèrent, le toit de tuiles s'effondra sur le précieux dépôt. C'est ce que révèlent les couches superposées de briques et de cendres noires dont les statues étaient recouvertes. Des monnaies d'époque romaine trouvées sur place situent cette destruction

Page ci-contre, à gauche

Delphes. Mise en place du Sphinx des Naxiens *dans le musée. L'identification de fragments nouveaux a obligé à remonter les ailes dans un mouvement différent. D'autre part, l'armature de fer, rouillée, a dû être remplacée par une feuille de cuivre.*



▲ *Olympie. Le dégagement du* remblai nord du stade *a permis la fouille de nombreux puits archaïques qui recélaient une grande quantité de terres cuites et des bronzes. Le remblai fut ensuite reconstitué avec soin.*

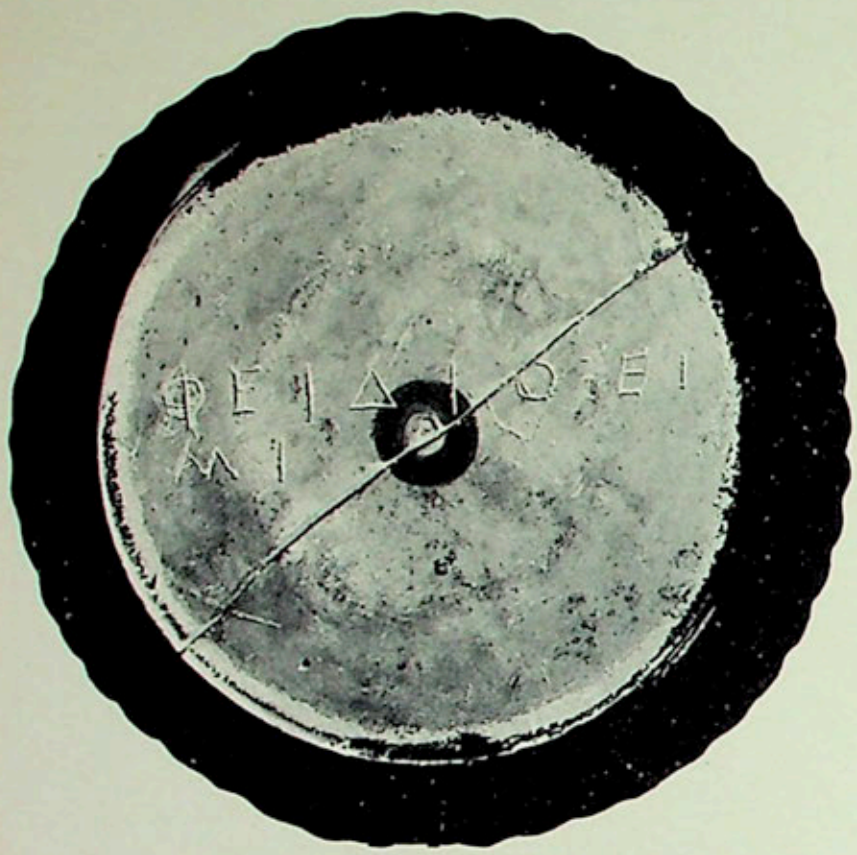
au Ier siècle av. J.-C. Il s'agit peut-être de la prise d'Athènes et du Pirée par Sylla en 86 av. J.-C.

La plus remarquable de ces statues est un *Couros* (voir page 23) que l'on peut dater du dernier tiers du VIe siècle. C'est le plus ancien *couros* de bronze connu, antérieur à l'Apollon de Piombino (Musée du Louvre) qui détenait jusqu'à présent le record d'ancienneté pour une statue de ce type (début du Ve siècle). M. Papadimitriou, Directeur des Antiquités Nationales, pense qu'il provient des ateliers du nord du Péloponnèse, de Sicyone probablement, dont les sculpteurs étaient alors célèbres pour le travail du bronze. La restauration, qui vient de s'achever au Musée National, a donné des indications intéressantes sur la technique de la cire perdue au VIe siècle. Le pied brisé a permis d'examiner l'intérieur de la statue. Celle-ci a été fondue d'une seule pièce (au Ve et au IVe s. les bronzes seront coulés en plusieurs parties) et le noyau de terre n'a donc pu être retiré. On l'a trouvé à l'intérieur en même temps que les barres de fer qui le consolidaient. Trois autres belles statues de bronze datent du milieu du IVe siècle: une Athéna un peu plus grande que nature, dont le casque est décoré de chouettes et de griffons, une figure d'Artémis d'une très grande élégance, enfin une statue féminine qui représente peut-être Melpomène, si le masque tragique trouvé près d'elle est tombé de sa main.

Page ci-contre, au centre

Thasos. Une des terres cuites thasiennes *d'époque archaïque, mises au jour près de l'Artémision. Celle-ci, particulièrement expressive, a été retravaillée à l'outil après le moulage. Haut.: 16 centimètres.*

Delphes. Protomé *en terre cuite découverte lors du creusement des fondations du nouveau musée. Ve s. av. J.-C. Haut.: 40 cm.*



Pour parler maintenant des fouilles poursuivies régulièrement tant par les archéologues grecs que par leurs collègues étrangers, le premier exemple à évoquer est certainement l'exploration du sanctuaire de Brauron (voir pages 14 et 15), qui révèle, quasi quotidiennement, des éléments nouveaux. Il est situé à 40 kilomètres au sud-est d'Athènes, presque au bord de la mer, sur la côte orientale. On y accède, après avoir contourné les pentes de l'Hymette, en traversant la plaine rongée de soleil et les villages blancs de l'Attique, puis on quitte la route du Laurion pour des chemins de terre entre les vignes. Bientôt apparaissent les roches sombres et les murs cyclopéens de l'acropole préhistorique de Brauron. C'était à l'époque légendaire du roi Cécrops, l'une des douze cités occupant le territoire de l'Attique que Thésée réunit ensuite pour constituer l'Etat athénien. Les pentes de l'Acropole ont livré d'importants vestiges de l'époque néolithique. Mais c'est le sanctuaire d'*Artémis Brauronia* qui fait plus spécialement l'objet des recherches actuelles. Brauron était d'abord consacré à Iphigénie, déesse protectrice de la naissance et de la fécondité. Aux temps classiques, celle-ci fut identifiée avec la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre devenue la prêtresse d'Artémis. C'est le mythe rapporté par Euripide: Artémis, pour soustraire Iphigénie au sacrifice, l'emmène en Tauride. Son frère Oreste, sur l'ordre d'Apollon, s'y rend pour enlever la statue de culte. Mais il est surpris et va être immolé. La prêtresse est Iphigénie. Ils s'enfuient tous les deux avec la protection d'Athéna qui assigne à Iphigénie son rôle de prêtresse d'Artémis:

« Et toi, Iphigénie, parmi les saints degrés de Brauron,
il faut que tu sois porte-clefs de cette déesse.
C'est là que tu seras, défunte, ensevelie.
Pour te plaire, on t'y vouera les beaux tissus des robes
que les femmes dont l'âme, en enfantant, se brise
auront laissés dans leurs maisons. »

On a dégagé les fondations du temple, quelques restes de murs et une partie des gradins. C'était un sanctuaire *in antis* (avec deux colonnes à l'entrée). La *cella* était divisée en trois nefs par une double colonnade. Plus loin, un petit sanctuaire était consacré à Iphigénie. Enfin, devant le temple, s'étendait sur 54 m. le grand portique de marbre et de poros où se déroulaient les fêtes de la déesse et qu'habitaient les « ourses» (arktoi), jeunes prêtresses de Brauron (voir page 17). La tradition attique voulait qu'Iphigénie, dont le sacrifice était préparé non à Aulis mais à Brauron, ait été remplacée non par une biche, mais par une ourse. Une des ourses consacrées dès lors à Artémis, ayant au cours d'une cérémonie griffé une jeune Athénienne, fut tuée par le père de la jeune fille. Pour apaiser la colère de la déesse, des petites filles appartenant aux familles nobles d'Athènes, déguisées en ourses, avec de longues robes safran, célébraient les *Arktéia* par des sacrifices et des processions. On a retrouvé, dans le

Le Pirée. Grand couros de bronze *trouvé près du port en 1959, avec sept autres statues antiques. Dernier tiers du VIe siècle avant J.-C. Hauteur: 196 centimètres.* ►

Thasos. Plat en terre cuite à décor orientalisant, représentant Bellerophon et la Chimère. *VIIe s. av. J.-C. Diam.: 28 cm. Ce plat de provenance insulaire (Naxos?) a été trouvé près de l'Artémision, certains fragments en 1958, d'autres en 1959.*

Page ci-contre, en haut à gauche

Olympie. Petite coupe en terre cuite trouvée dans l'atelier de Phidias *et portant sur le fond l'inscription: Φειδίο : εἰμί.*

Page ci-contre, en bas

Olympie. Statuette archaïque de bronze *((Zeus?), trouvée dans un des puits explorés sous le remblai nord du stade.*

Samos. Statuette d'ivoire représentant un adolescent agenouillé. *Fin du VIIe siècle. Elle a été découverte en 1959, près de l'Heraion, avec des centaines d'objets votifs. Hauteur: 14,5 centimètres.* ▼

portique les scellements de plomb de leurs lits et les dalles de marbre posées sur des blocs de poros qui étaient leurs tables. Une stèle avec une inscription portant le nom d'Arimneste, archonte d'Athènes en 416, permet de dater le portique, dont le style confirme d'ailleurs cette indication chronologique. Les fouilles ont déjà mis au jour de nombreuses inscriptions votives, des inventaires d'offrandes, des bijoux et des pierres gravées, des ivoires, des étoffes très fines, — peut-être les « beaux tissus » consacrés à la déesse — ainsi que de nombreuses statues et statuettes-portraits d'« ourses » et plusieurs beaux reliefs représentant Artémis avec ses animaux familiers, des sacrifices à la déesse, une assemblée des dieux accueillant Oreste et Iphigénie poursuivis par Thoas, roi de Tauride (voir page 14). La plupart de ces sculptures datent des Ve et IVe siècles. *(Suite en page 76.)*

Dans un des plus illustres domaines vinicoles du Bordelais, on va inaugurer bientôt un musée qui ne ressemblera à aucun autre

Le Musée de Mouton

Passé un long bâtiment bas enfoui dans les plantes grimpantes et percé de mystérieuses petites fenêtres, une allée rectiligne bordée de cyprès exactement taillés, presque japonaise dans sa rigueur, conduit à une modeste porte en bois. Le bâtiment bas abrite les trésors passés et à venir des grands vins de Mouton Rothschild qui mûrissent ou vieillissent dans leurs chais de Pauillac. Derrière la porte, des trésors d'une autre sorte: les collections d'un musée à peine terminé qui vont de l'art sumérien du troisième millénaire aux toiles d'araignée givrées du jeune sculpteur américain Richard Lippold.

Le baron Philippe de Rothschild a consacré plus de quarante ans aux travaux et aux modifications qui ont transformé les constructions vétustes et sans caractère de la propriété en un ensemble d'installations dignes de l'illustre cru qui y est produit. Les chais, le cuvier, les caves, le château, les habitations de ceux qui travaillent dans les vignes, le parc, ont été régulièrement améliorés — sauf pendant l'Occupation. Il y a une dizaine d'années, le propriétaire du vignoble eut l'idée de créer un musée du vin dans l'art qui serait comme un prolongement des activités quotidiennes du domaine.

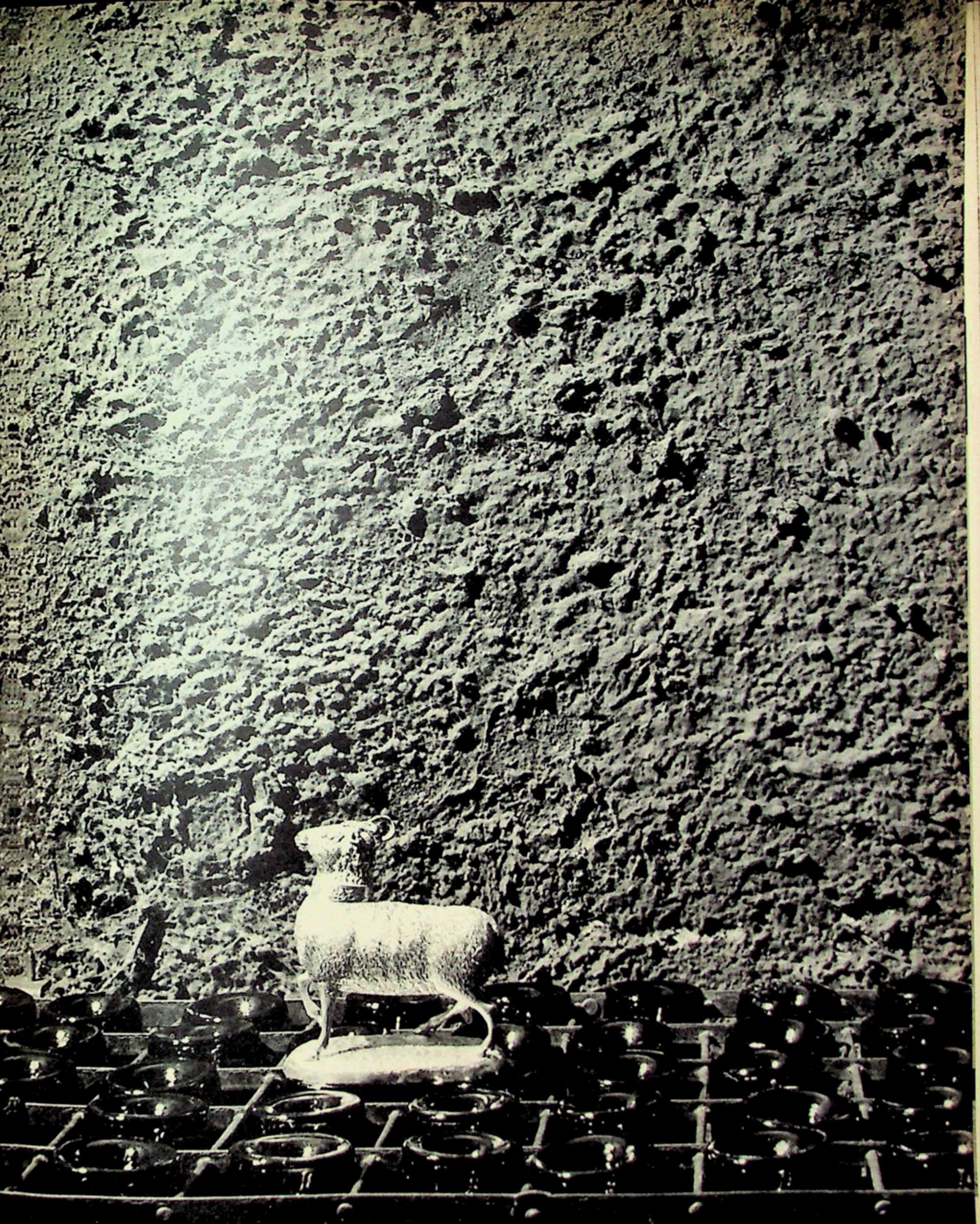
Le point de départ des collections du musée fut le groupe de vases cérémoniels d'orfèvrerie provenant de Carl von Rothschild. Ces pièces splendides avaient été léguées par le vieux banquier à ses cinq filles dont l'une allait devenir la grand-mère de leur actuel possesseur. Celui-ci décida de grouper autour de ce noyau des objets de toutes les civilisations ayant trait au vin. Une longue quête passionnée commençait qui n'est pas et ne sera pas achevée avant longtemps. Philippe de Rothschild, et sa femme qui allait apporter aux recherches l'enthousiasme et l'esprit de rigueur qu'elle doit à ses origines américaines, établirent tout d'abord que le musée ne serait pas un musée de folklore. Il ne s'agissait pas de refaire ce qui est si bien fait au Musée des Arts et Traditions Populaires, par exemple, mais de réunir ce qui, ayant été créé pour le vin ou ayant été inspiré par lui, était resté ou était devenu « objet d'art ».

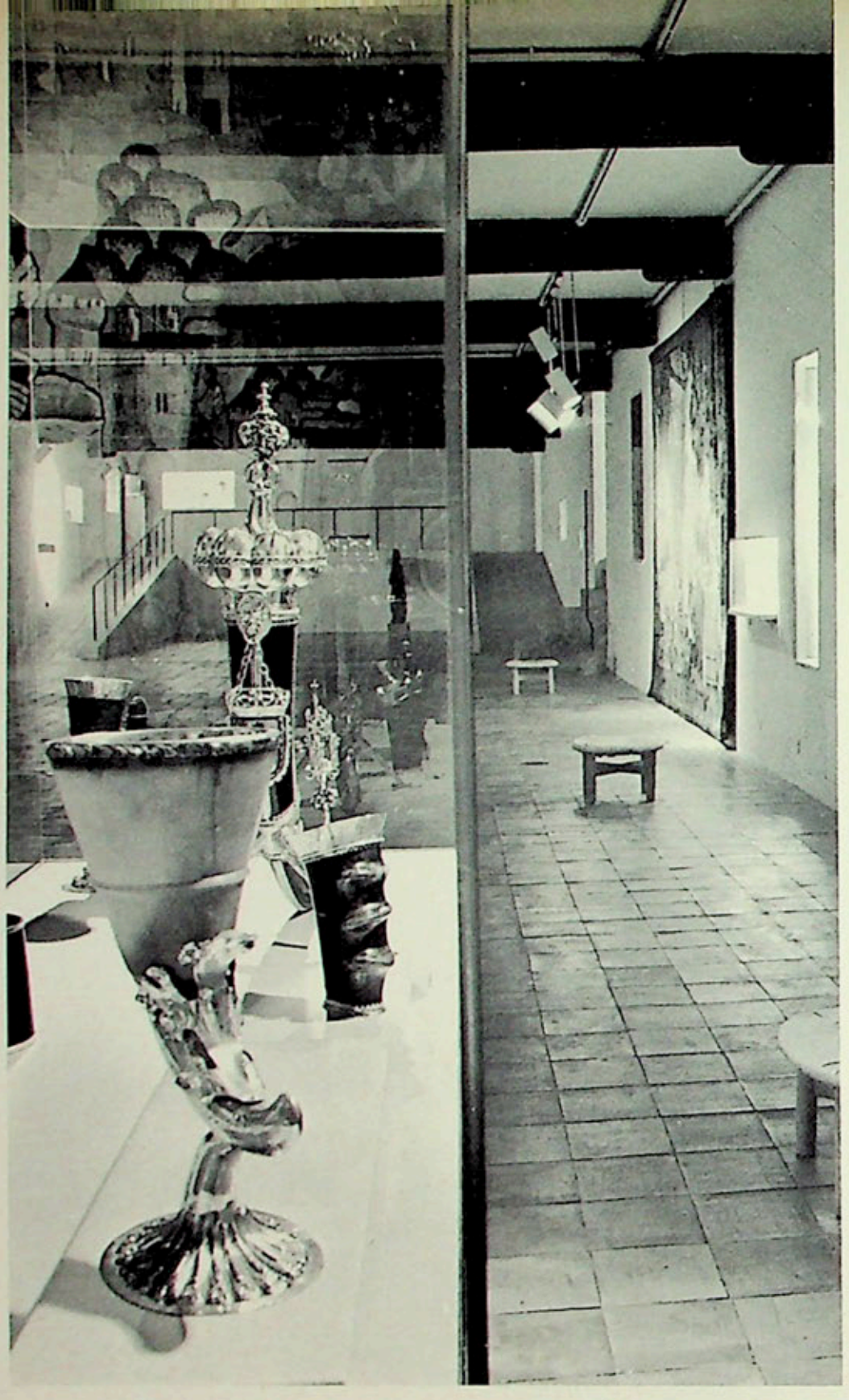
Ainsi des voyages en Europe, en Amérique et jusqu'en Anatolie aboutirent, petit à petit, à l'accumulation, dans les hangars du domaine, de caisses d'où allaient sortir, parmi bien d'autres choses, des bronzes chinois, une coupe d'Agra en jade, une tête hellénistique de Dionysos en ivoire, une verseuse en vermeil de la Cour de Bourgogne, des récipients pré-colombiens et des bols anglais « Monteith » du XVIIe siècle. Notons en passant qu'aucun de ces objets ne figure dans les photographies illustrant cet article, ce qui donne une idée du nombre et de la variété des pièces qu'abrite d'ores et déjà le musée. Jusqu'à présent l'accent a surtout été mis sur les objets et les tapisseries parmi lesquelles une attachante suite du XVe siècle représentant les étapes de la fabrication du vin. Il y a pourtant de belles natures mortes de Heda, de Clara Peeters, de Flegel, et des œuvres modernes de Gris, et de Rouault. La sculpture contemporaine est représentée avec un bonheur particulier par Richard Lippold. Celui-ci a conçu, pour symboliser l'esprit de la vigne et du vin, un entrelac de fils d'or, de cuivre et de platine qui va de pair avec son « Soleil » du Metropolitan Museum de New York.

Parallèlement à la réunion des collections, à leur classement, on procéda à la construction, puis à l'aménagement des bâtiments du musée. Les dépendances du grand chais furent agrandies et modifiées. L'ancien chais du cru devint la salle principale du musée sur laquelle donnent de petites pièces ayant chacune une destination particulière, comme le « Trésor » tendu de drap bleu nuit qui abrite les pierres dures les plus précieuses, et la chambre où on voit un mobilier à motifs de grappes de raisin ayant appartenu au dernier Doge de Gênes. L'ancien plafond à solives apparentes et les murs blanchis à la chaux ont été conservés, mais le sol en terre battue a été revêtu de carreaux de céramique rosée qui dissimulent le chauffage irradiant. On n'a pas remplacé par contre le sol de l'ancien rinçoir avec ses belles dalles de pierres usées sur lesquelles reposent maintenant des vitrines contenant des porcelaines de Chine et d'Angleterre, des verres vénitiens, des poteries iraniennes et des flacons baroques en or.

L'éclairage, l'installation des vitrines, la manière, ou plutôt les manières, dont sont disposés les objets retiendront l'attention de ceux qui s'intéressent aux problèmes de la muséologie. Tout est fait pour assurer une visibilité parfaite et pour permettre à chaque pièce exposée de se détacher de ses compagnes, facilitant ainsi un examen rigoureux. Mais ce résultat a été obtenu sans que le musée prenne pour autant un caractère de laboratoire. Les revêtements de soie sauvage « coquille d'œuf » des vitrines murales, les sols, tous différents mais tous à la fois neutres et chauds, des diverses salles concourent à créer une atmosphère de « charme » qui contraste heureusement avec certains musées récents où les œuvres afin d'être mieux vues sont en quelque sorte déshumanisées. Il n'est pas inutile sans doute de signaler à ce propos que les installations ont été entièrement faites par les corps de métier travaillant à Mouton d'une façon habituelle; ce sont les électriciens, les maçons, les menuisiers, les ferronniers de la propriété qui ont mené à bien une tâche difficile.

Le Musée sera inauguré cet automne et visible dès lors sur rendez-vous. Au printemps prochain, il sera ouvert régulièrement à tous les visiteurs. On pourra le voir après avoir visité les chais du domaine ou en faire l'objet d'une visite séparée.





▲

Un aspect de la pièce principale du Musée. *La collection de vermeil, dont on ne voit ici qu'une partie, reflète bien l'extraordinaire richesse, la virtuosité technique du XVIe et du XVIIe siècle. La vitrine de gauche abrite des coupes faites de matériaux exotiques fréquemment utilisés en Allemagne et dans les pays nordiques : corne de rhinocéros montée en Saxe à la fin du XVIIe, gobelet de chasse allemand fait d'une corne de bouquetin (fin du XVe siècle), au fond, grande corne montée en « pokal » (voir page 28).*

Le musée *est installé dans le prolongement des anciennes caves dont quelques-unes étaient encore utilisées récemment. Le visiteur de Mouton, après avoir traversé le sombre dédale où vieillit le vin et où il est mis en bouteilles, a la surprise d'arriver soudain dans une pièce étincelante : l'entrée du musée. Les vitrines, encastrées dans le mur à intervalles irréguliers, sont tapissées de soie sauvage de toutes les nuances « coquille d'œuf » depuis le beige le plus pâle jusqu'au bleuté « œuf de grive ». Une très belle série de cinq tapisseries (1490-1530) illustrant les étapes de la fabrication du vin réchauffe les murs blanchis à la chaux. La pièce est un ancien chais, les barriques y étaient roulées sur le plan incliné visible à gauche. Au premier plan, une Vierge et Enfant à la grappe de raisin, bois sculpté français du XIVe siècle.* ►

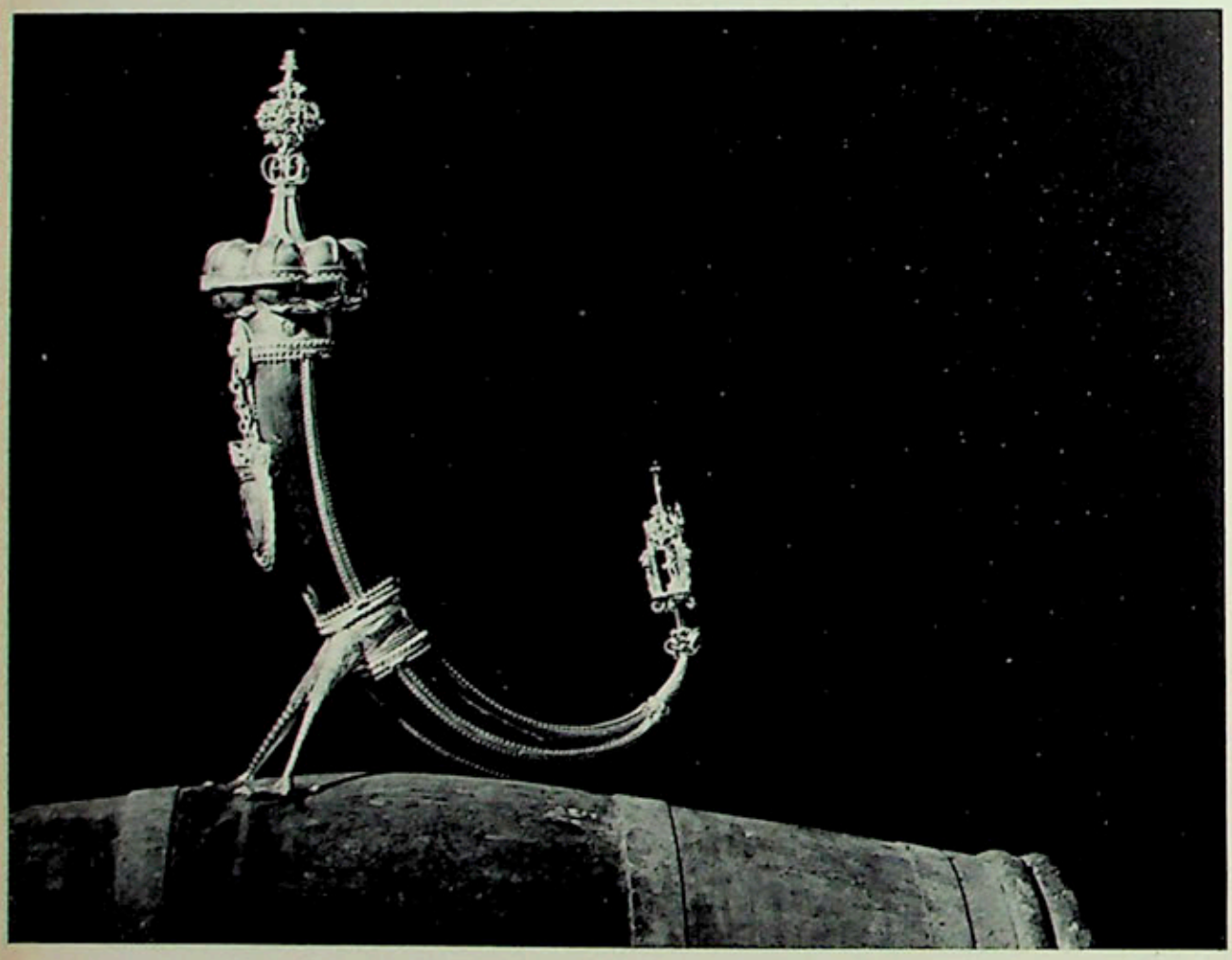
Page 25

Flacon représentant un bélier à tête amovible. *Travail d'Augsbourg en vermeil ciselé de la fin du XVIe siècle dû à l'orfèvre Jacob Schenauer. Il est photographié ici, dans les caves de Mouton Rothschild, sur un chariot de bouteilles revenant du rinçage.*

Ces trois natures mortes du XVIIe siècle disposées, sans cadre, dans une grande « boîte » de bois naturel sont un bon exemple de l'imagination apportée à la présentation des tableaux. Entre deux compositions de la hollandaise Clara Peeters, on a placé dans la « boîte » une nature-morte aux pêches du peintre allemand Georg Flegel.

Cette statuette de vermeil, représentant un vendangeur itinérant, *est datée de 1573 et porte le poinçon du Maître Joachim Hiller, de Breslau. La hotte, surmontée d'une cage à poule, s'ouvre et forme flacon. Les objets de ce genre étaient utilisés pour orner les tables d'apparat ou les dressoirs.* ►

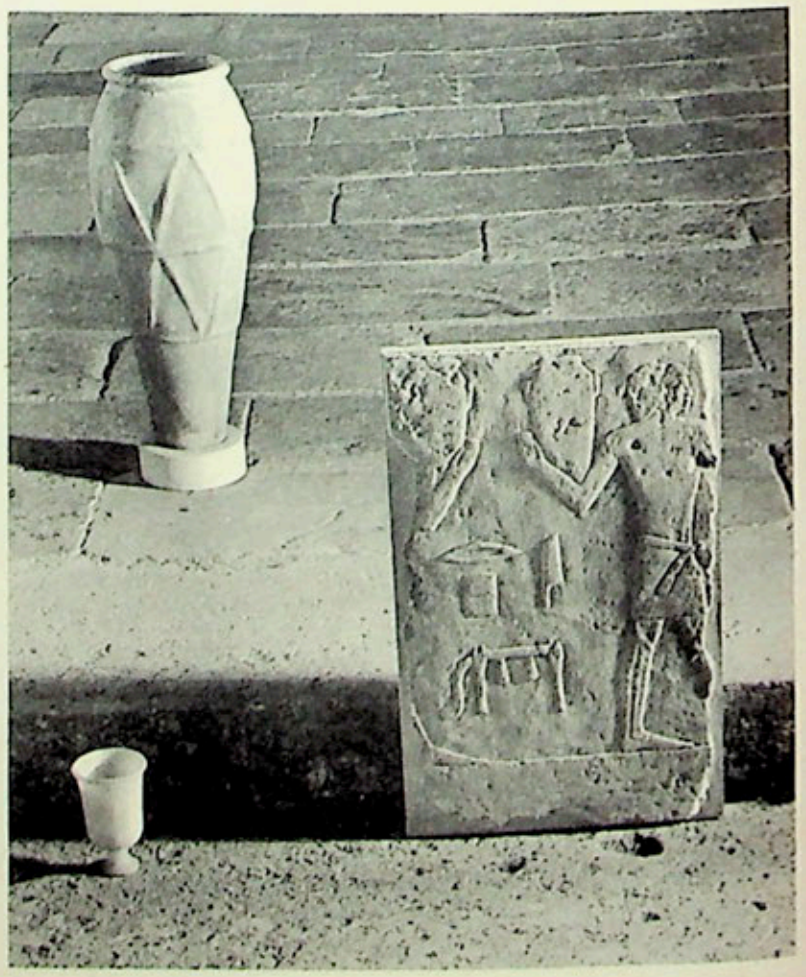
Sortie de sa vitrine, et présentée sur un fût, une grande corne montée en « pokal » *sur pattes d'aigle, œuvre archaïsante d'un orfèvre allemand du début du XVIe siècle. C'est l'une des très belles pièces de vermeil héritée par le créateur du musée, de son arrière-grand-père, le Baron Carl de Rothschild, dont la collection d'orfèvrerie était célèbre au XIXe siècle.* ▼



Page ci-contre

Un groupe de verres de Venise, *la plupart du XVIIe siècle, photographiés sur une des marches de pierre qui séparent les deux salles principales du Musée. (L'anneau de fer servait autrefois à accrocher la poulie avec laquelle on hissait les barriques.) De gauche à droite : petite coupelle ovoïde, flacon plat en verre gris fumé, grande flûte en verre blanc (du type qu'on retrouve sur les tableaux hollandais de l'époque), verre à coupe octogonale (1700 environ), flûte sur pied à corde et ailerons, flûte en verre soufflé d'un seul jet.*

▲ *Un remarquable ensemble d'*objets iraniens *comprenant, de gauche à droite, une coupelle d'argent sassanide (IVe-VIe s. ap. J.-C.); un gobelet en or, décoré de trois cerfs (Amlach, XIIIe-IXe s. av. J.-C.); un gobelet en terre peinte orné d'une frise d'oiseaux (Louristan, Gyan II, 1600-1200 av. J.-C.); un gobelet en bronze (Amlach). Le personnage assis, prêtre ou Dieu, boit et reçoit le suppliant qui lui offre deux coupes (dont la forme est exactement celle de la petite verseuse placée devant à droite); une verseuse en or (Amlach); un flacon sassanide en argent (590-628 ap. J.-C.).*



On a disposé ici trois pièces égyptiennes: un vase à décor de cordage, *en albâtre (IIIe dynastie), qui provient du temple de Djozer à Sakkarah; un petit* gobelet d'albâtre, *sur pied, en forme de lotus (XVIIIe ou XIXe dynastie); enfin un* bas-relief « aux porteurs de vin », *provenant d'un tombeau des nobles, à Sakkarah (V^e dynastie).* ►

Page ci-contre

Sur le beau dallage rose accentué de place en place d'un motif circulaire noir en céramique sont rassemblés les objets de diverses civilisations du Moyen-Orient. Au fond, à gauche, un pot cylindrique *turc (XVe ou XVIe s.), à droite, un grand flacon « bulle » d'origine syro-romaine (IIIe s. après J. C.); devant eux, une bouteille persane en faïence lustrée bleu turquoise (Gourgan, fin du XIIe-début du XIIIe s.). Au centre, un bol en faïence lustrée de Perse (Nichapour, XIe s.). Au premier plan, deux objets persans du XIIe siècle, en terre blanche irisée: une coupe et une verseuse.*

Quatre remarquables verseuses du XVIIe. En haut: verseuse au masque *(Flandres), sa frise à décor mythologique montre Neptune entouré de tritons et de monstres marins. A côté,* pichet *dont l'anse est formée par une lionne (Espagne). En bas, couchée,* verseuse portugaise *décorée de masques à la grotesque, de feuilles d'acanthe, de fruits et de fleurs. Debout, un autre récipient portugais dont l'anse comporte une tête de fou.*

Page ci-contre, à droite en haut

Ces deux verseuses chinoises sont en réalité des « bains-marie ». La partie supérieure contenait le vin, la partie inférieure l'eau chaude destinée à porter à la température voulue le traditionnel vin tiède des Chinois. L'une (à gauche) est Kang Hsi (1662-1723), l'autre est émail de Canton (XVIIIe). Les deux bougeoirs, de la même provenance, sont faits à l'imitation des verres européens. Ils étaient sans doute destinés à l'exportation.

Page ci-contre, à droite en bas

Disposés comme ils le sont dans leur vitrine, un ensemble du XVIIe s.: petit verre « Roemer » hollandais sur monture de bronze doré d'Augsbourg, haut verre à balustres (Hollande); verre en trompe-l'œil, teinté de rouge, exécuté probablement aux Pays-Bas, à la manière vénitienne; grand verre « Roemer » à couvercle; petite coupelle vénitienne ovoïde.

Cette coupe en forme de hibou, *travail suisse en buis et vermeil (1561), fait partie d'une paire ayant appartenu à la Grande Catherine et provenant des collections de L'Ermitage. La tête se dévisse pour former couvercle.*

◄ *Les collectionneurs du XVIe et du XVIIe siècle, spécialement en Hollande et en Allemagne, avaient la passion des pièces exotiques telles que ces* coquilles montées, *évoquant les contrées lointaines et les merveilles de la nature. Nous avons photographié ces deux précieux nautiles au-dessus de vieilles bouteilles de la cave personnelle du Baron de Rothschild. La coupe de gauche, gravée d'un décor de feuillages à la façon d'une broderie, est portée par un Atlas agenouillé et surmontée d'une sirène. Elle provient sans doute de Nuremberg, fin du XVIe s. Le motif floral gravé sur le second nautile, par le contraste des différentes couches irisées, imite le travail du « velours broché ». Un petit cheval de vermeil court sur la courbe de la coquille. Une sirène à double queue soutient la base. Cette pièce datée de 1680 porte le poinçon du plus célèbre orfèvre de l'époque, Johann Thelot.*

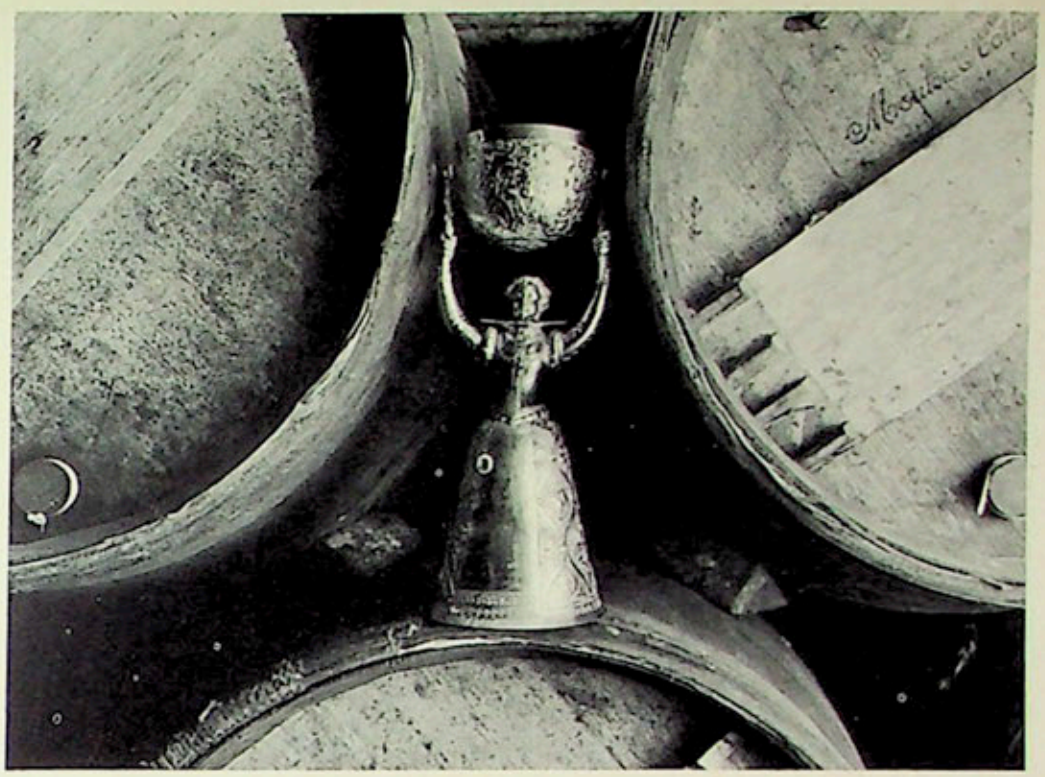
Scène de vendange. *Détail d'une des cinq très belles* ► *tapisseries illustrant les phases de la fabrication du vin. Elles ont probablement été tissées vers 1490-1530. Sur la table, devant la tapisserie, se découpe la silhouette d'un vendangeur en bois et or de Donauwörth (Bavière), qui porte le poinçon S.L. et date de la fin du XVIe siècle.*

◄ Verseuse en argent *au poinçon de l'orfèvre P.R. Travail vénitien du XVIIe siècle.*

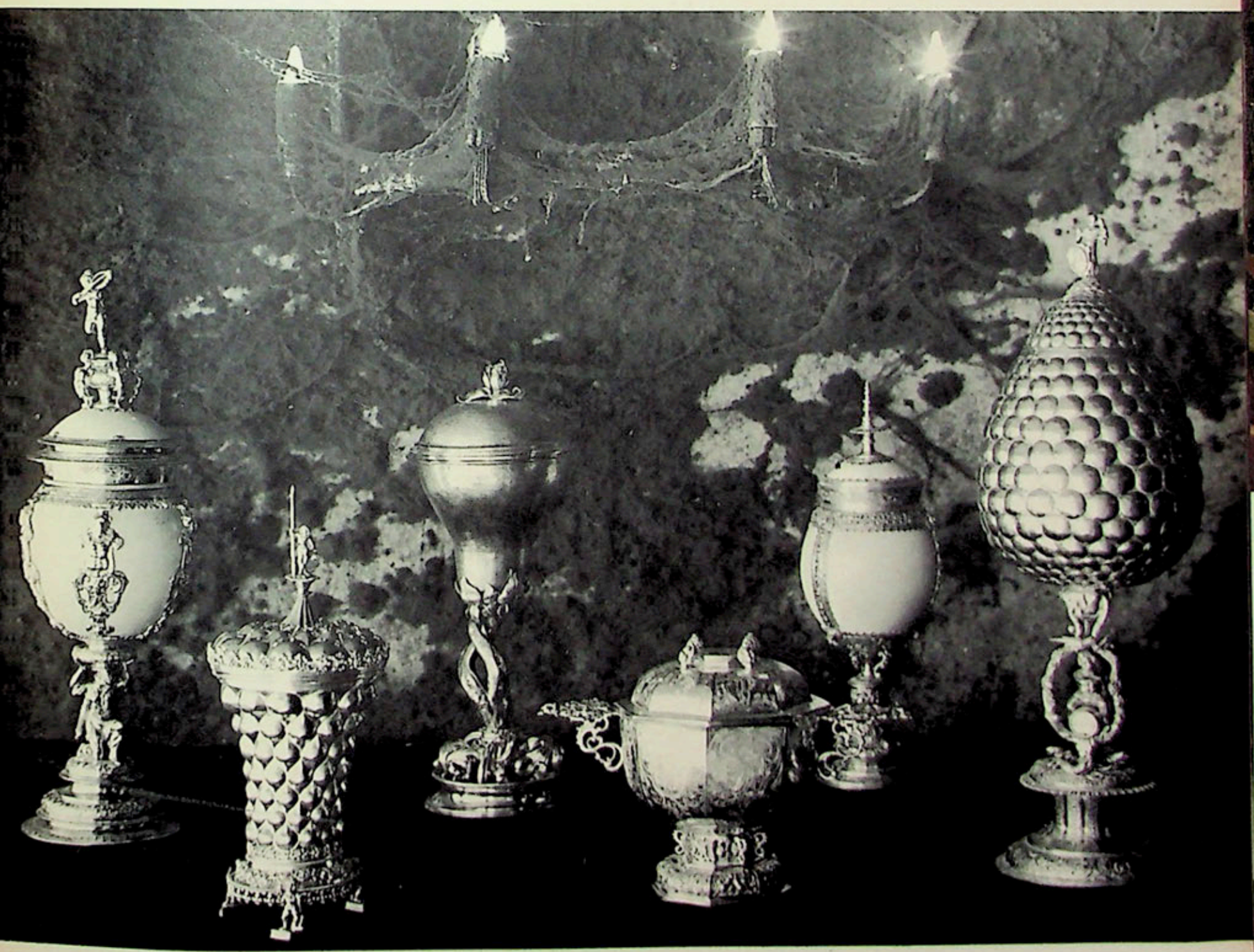
▲

Voici, photographié dans les « archives » des caves de Mouton où est conservée une sélection spéciale de bouteilles dont certaines datent de plus d'un siècle, un flacon en forme de hibou. *Cet oiseau dont les yeux de rubis scintillent au milieu des toiles d'araignées, est sculpté dans une noix de coco et monté en vermeil. Il a été exécuté à Anvers au milieu du XVIe siècle, c'est-à-dire à l'époque où le goût des matières exotiques, bois étranges, coquillages, œufs d'autruche, sertis de montures fantastiques, atteignait son apogée.*

Cette amusante figurine de vermeil est une coupe de fiançailles *du type dit « Jungfraubecher ». C'est en réalité un double gobelet qui a été photographié dans les chais de Mouton. Œuvre de l'orfèvre Melchior Baïer, de Nuremberg, la pièce date de 1565 environ.*



Quelques très belles pièces de vermeil appartenant à la collection d'orfèvrerie ont été sorties de leurs vitrines et placées devant un mur de la cave. A gauche, grande coupe *faite d'un œuf d'autruche à monture de vermeil d'après un dessin d'Holbein, travail anglais de la deuxième moitié du XVIe siècle ;* coupe à décor bosselé, *travail allemand de la deuxième moitié du XVe siècle ;* coupe en forme de poire *exécutée à Augsbourg vers 1650 d'après un dessin de Dürer ;* bol octogonal *en vermeil (Allemagne, XVIIe siècle) ;* coupe couverte *formée d'un œuf d'autruche monté en vermeil (Allemagne, vers 1600) ;* grande coupe en forme de pomme de pin *due à Hans Weynodt (Allemagne, vers 1575).*



PETITS MAITRES DE LA NATURE MORTE EN FRANCE

par Curt Benedict

Depuis la fameuse exposition de 1934: « Les peintres de la réalité en France », depuis l'exposition de « La Nature morte en France », organisée par Charles Sterling en 1952, et la grande exposition de natures mortes françaises à Rotterdam en 1954, maints admirateurs de ce genre si séduisant de l'art français se sont penchés sur les problèmes d'attribution. Ils ont essayé en particulier de grouper les œuvres des peintres de natures mortes d'une manière aussi complète que possible.

Quel est le résultat de ces recherches assidues souvent conduites avec passion? A ce jour, on a pu grouper une douzaine de noms tout au plus; d'un maître l'on n'est parvenu à retrouver qu'un seul tableau, de l'autre deux ou trois, du plus grand d'entre eux, Baugin, on a pu enfin découvrir un troisième chef-d'œuvre, récemment entré au musée du Louvre. Pour le reste, on connaît de Louise Moillon une bonne vingtaine de peintures; il en est de même pour Stoskopff et Linard (cf. C. Benedict: « Note sur Jacques Linard », *Etudes d'art du Musée d'Alger*, nº 13, 1957). L'œuvre de Pierre Dupuis va certainement continuer à s'enrichir.

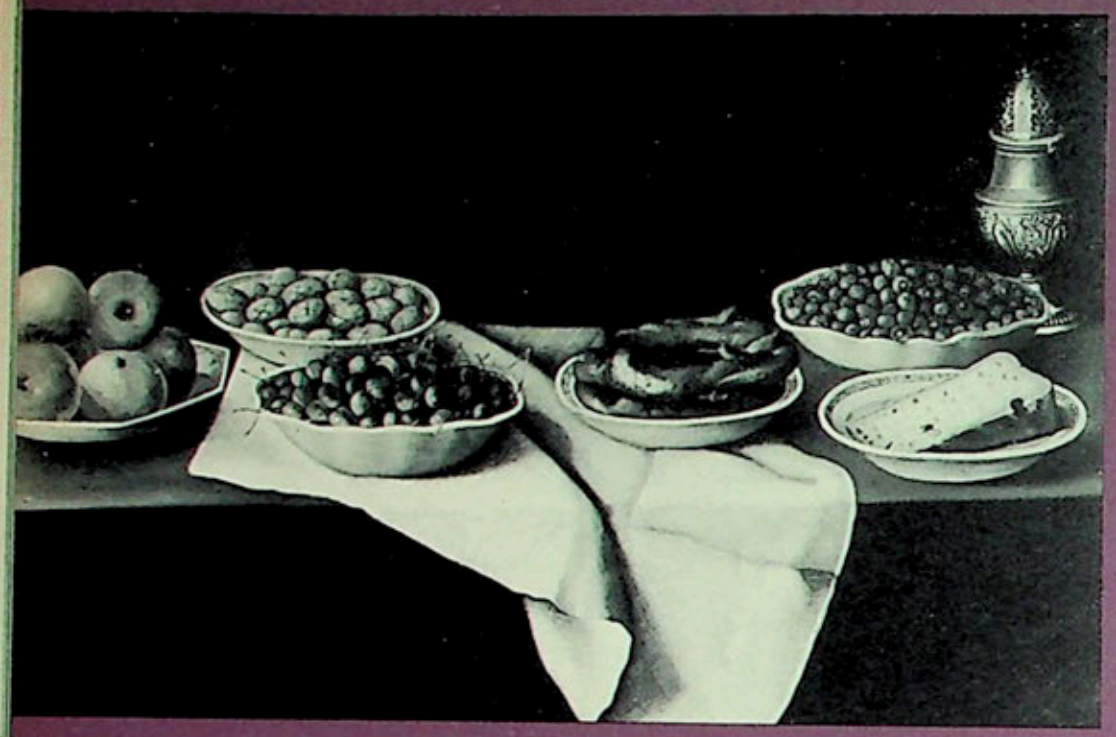
De Picart, peintre d'origine flamande mais entièrement « francisé » par la suite, plusieurs tableaux nous parviennent dont l'attribution restait douteuse jusqu'à ce jour. Qu'il me soit permis d'ajouter quelques œuvres d'une certaine importance au nombre des toiles déjà reconnues, avant de passer à d'autres maîtres qui, malgré toute l'attention des chercheurs, ne sont représentés que par un seul ouvrage.

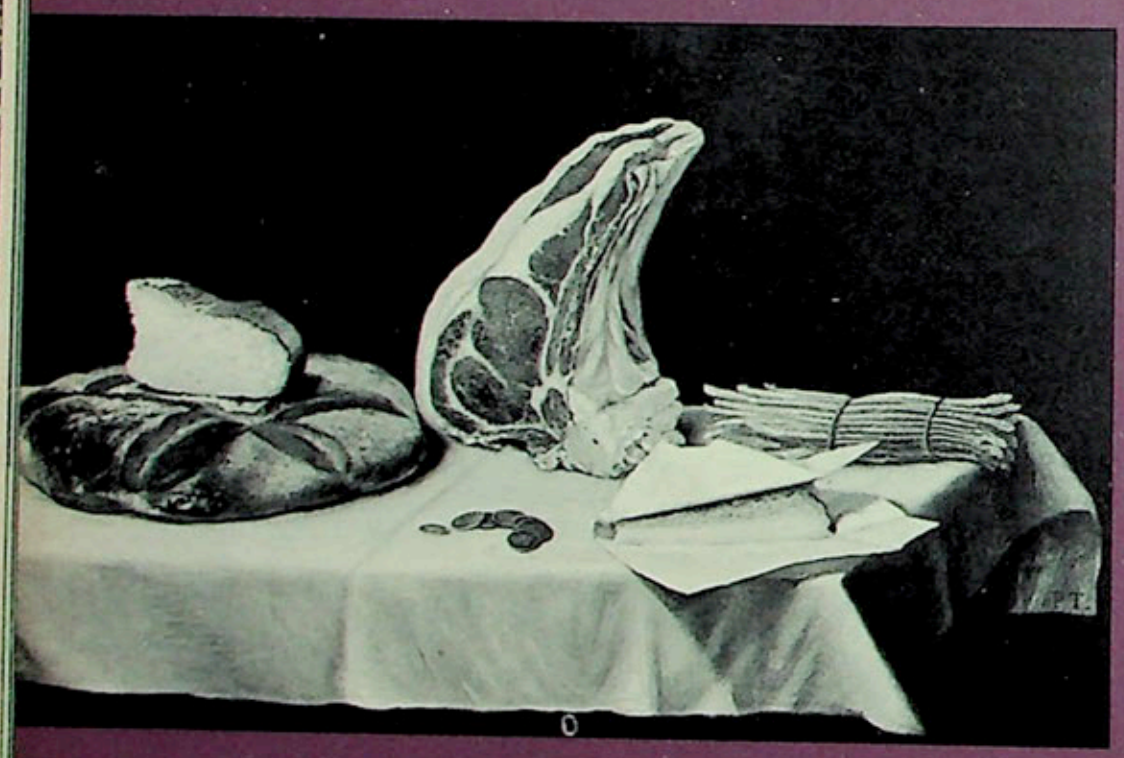
Les travaux de Michel Faré *(Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1958)*, ont permis de retracer la vie de Jean-Michel Picart, né à Anvers en 1600, arrivé à Paris aux alentours de 1630, résidant au quartier de Saint-Germain. C'est principalement un tableau de fleurs signé de son nom (voir page 39) qui a permis de lui restituer différentes compositions d'un style personnel très différent de ses confrères anversois. Picart procède en effet d'un dessin ciselé et précieux, d'une couleur

Jean-Michel Picart:
Vase de fleurs.
Signé. Bois. 50 × 38 cm.
Coll. Broughton.

Page ci-contre

Jean-Michel Picart:
Vase de fleurs.
Bois. 62,5 × 55 cm.
Musée de Saint-Etienne.





Ci-contre, de haut en bas

Claude-Joseph Fraichot:
Table servie au fromage.
74×97 cm. Musée de Besançon.

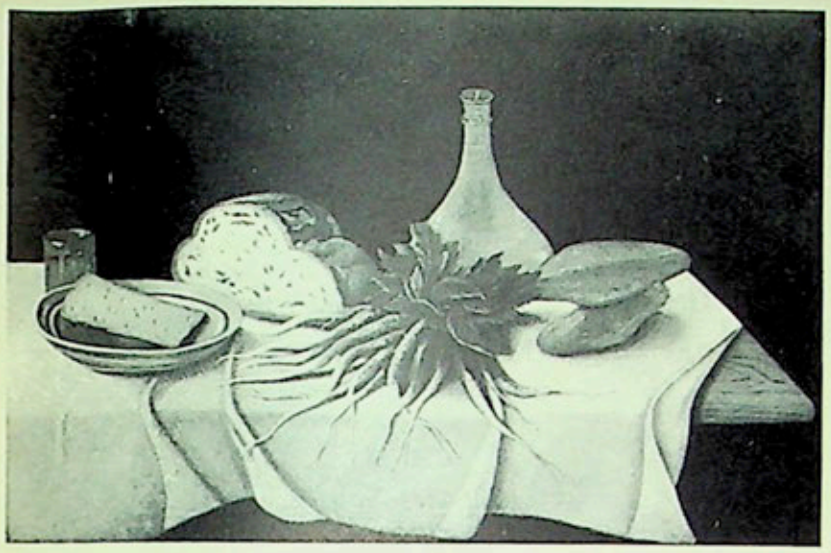
Monogrammiste P. T.:
Nature morte.
Toile. 63×90 cm. Paris, coll. part.

Claude-Joseph Fraichot:
Nature morte.
Signé à droite « Fraichot ».
Toile. Paris, coll. part.

lisse et épaisse, presque opaque qui se distingue nettement de celle des maîtres flamands: de Daniel Seghers par exemple, avec lequel on a parfois voulu le confondre — ainsi en fut-il du bouquet du Musée de Saint-Etienne, autrefois attribué à ce peintre et aujourd'hui restitué à Picart (voir page 38).

Je me permets d'autre part de reproduire ici une composition du maître (voir page 45); son attribution à Picart, après comparaison des deux bouquets de fleurs ne laisse guère de doute. En raison de la très grande qualité du métier pictural et de la sobriété de la composition, je l'avais autrefois attribuée à Louise Moillon, malgré la présence dominante du bouquet de fleurs, inconnu dans son œuvre. Cette toile doit être rendue à Picart. Peinte probablement entre 1630 et 1640, elle s'inscrit dans l'ensemble connu des charmantes natures mortes du maître, dont aucune n'est signée. Récemment enfin est apparu sur le marché parisien un grand bouquet de fleurs au perroquet à la manière de Monnoyer et de Blain de Fontenaye, mais de touche moins grasse et toujours plus dessinée, signé « Piccart Pinxit » (voir page 42). La toile correspond exactement aux nombreuses œuvres de Picart décrites dans les archives comme faisant partie des collections royales et qui n'ont pas encore été retrouvées. Elles devaient être comparables à ce bouquet de fleurs au perroquet peint vers la fin de la vie de l'artiste qui mourut en 1682.

Georges Isarlo, dans le premier volume de *La peinture en France au XVIIe siècle* cite en annexe environ sept mille noms de peintres français de cette époque, dont les toiles ont en grande partie disparu et parmi lesquels figure Paul Dorival, connu comme auteur d'une composition religieuse peinte pour l'église de Bellecombe en Savoie. Une nature morte récemment découverte porte en effet son nom, ainsi que la date de 1660 écrite au verso (voir page 44). Dorival est né à Grenoble en 1604 et mort en 1684.



◄ *Claude-Joseph Fraichot :*
Nature morte aux radis.
Toile. 55×84 cm.
Paris, coll. J. Maugüé.

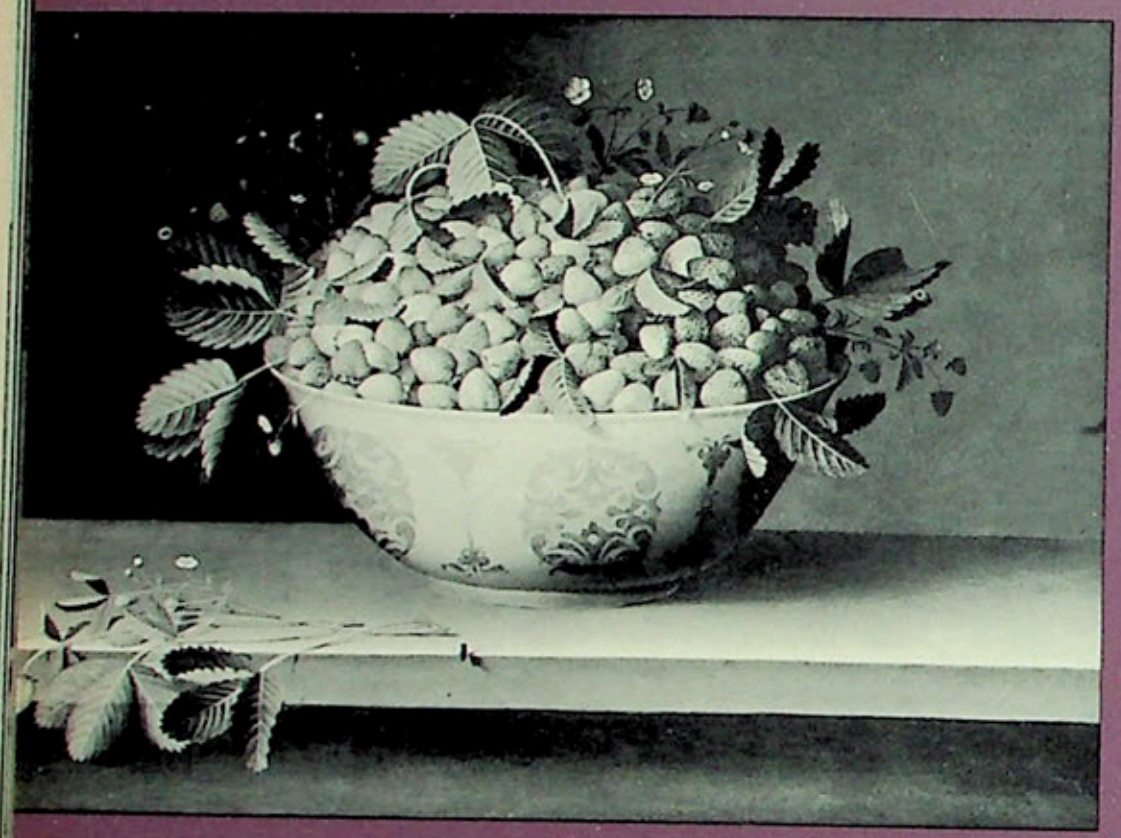
Augustin Bouquet :
Corbeille de fruits.
Signé au milieu
« Augustin Bouquet pinxit ».
Bois. 45×60 cm.
Ancienne coll. Vicomtesse d'Origny.
▼

◄ *Jean-Michel Picart :*
Bouquet de fleurs au perroquet.
Signé « Piccart Pinxit ».
Toile, 103,5×76,5 cm. Paris, coll. part.

Au bas de la page
Pieter Binoit :
Coupe de fruits.
Monogrammé et daté 1619. Bois.
Paris, coll. part.

Claude-Joseph Fraichot :
Nature morte aux plats de faïence
Signé « Fraichot pinxit ».
Toile. 61×102 cm. Suisse, coll. part.
▼

A première vue ce panier de fruits sur lequel un oiseau se pose rappelle étrangement une composition de Jean Soreau, fils de Daniel Soreau, d'origine flamande, établi à Francfort où il travaillait encore en 1638, comme son compatriote Pieter Binoit. (Une « coupe de raisins » du Musée d'Alençon, non signée et attribuée à l'école française, est une œuvre caractéristique de Pieter Binoit comme il est facile de s'en rendre compte en comparant ce tableau avec une composition de Binoit monogrammée et datée de 1619 (voir page 43). Ce style vigoureux, simple et de composition centrée, s'explique peut-être par le milieu des peintres de Strasbourg: Stoskopff fut l'apprenti de Daniel Soreau et inculqua lui-même l'art de peindre aux fils de Daniel, dont Jean Soreau fut le plus connu des nature-mortistes franco-flamands de la première moitié du XVIIe siècle (voir *L'Œil*, n° 76).



Jean-Michel Picart: ►
Vase de fleurs et fruits.
Toile. 51×64 cm.
Paris, coll. Mme Weisweiller.

Ci-contre, de haut en bas
Du Melezet: Coupe de fraises
1639. U.S.A., Coll. Part.

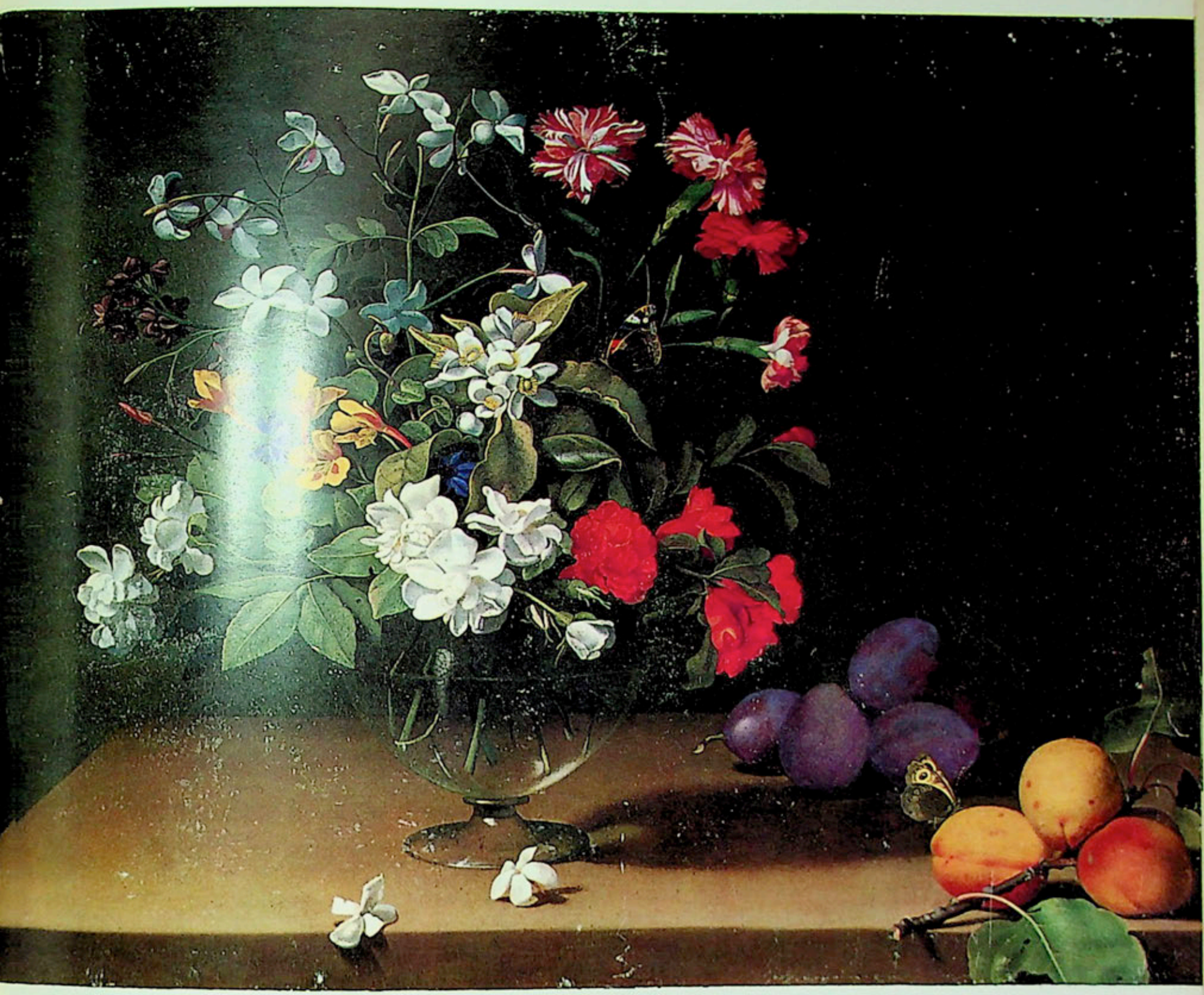
Paul Dorival:
Corbeille de raisins.
Signé, et daté au verso. 1660.
Toile, 80×115 cm. Paris, coll. M.

Y a-t-il eu relation entre l'art de Strasbourg et celui de Grenoble? La chose est fort possible. Car, outre Dorival né à Grenoble, un autre artiste de cette ville, auteur d'une ravissante « coupe de fraises » (voir page 44) peint et dessine dans la même manière vigoureuse et simple, caractéristique des natures-mortes créées en France dans la première moitié du siècle. Cet unique tableau porta au verso une inscription (enlevée depuis par un parquetage): « Du Melezet peignoit ces fraises les premiers jours du mois d'Octobre 1639, le Roy éstant à Grenoble. Le naturel fust apporté des montagnes de la Grande Chartreuse par un paysan qui les avait choisies expressément avec les plantes, fruits et fleurs comme vous les voyez en ce tableau » (déjà publié par l'auteur dans *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, Amsterdam, février 1948).

Je ne crois pas que l'on ait trouvé depuis d'autres tableaux de ce délicieux peintre dont l'unique œuvre s'apparente à certaines compositions du même sujet peintes par Gibbon, maître à Paris en 1629, Stoskopff et Louise Moillon.

Il nous reste sans aucun doute bien des découvertes à faire. Les archives font état de peintres spécialistes de la nature morte, mais leurs œuvres ont complètement disparu ou se cachent quelque part en province sous des noms plus connus... ou encore, les tableaux sont signés de noms qui ne sont mentionnés nulle part ailleurs. Qui est par exemple ce peintre aussi proche de Soreau que de Dorival et qui signe: « Augustin Bouquet pinxit » (voir page 41)? Aucun dictionnaire ne cite ce nom si typiquement français que portèrent ensuite quelques artistes du XIXe. S'il est français, il a du être formé par ce courant flamand-germanique qui se serait répandu par la voie Francfort-Strasbourg jusqu'à Grenoble.

A Besançon, en 1956, une savante exposition de la nature morte réunissait des peintures de toutes les écoles. Deux compositions attribuées sous réserve à « Floris van Schooten » étaient l'œuvre



d'un peintre dont je connaissais d'autre part différentes œuvres. Elles représentaient des cerises, des fraises, des écrevisses et d'autres friandises, ainsi qu'un morceau de jambon, le tout servi sur différents plats de faïence disposés sur une robuste table à moitié recouverte d'une nappe aux plis raidis (voir pages 40, 41, 43). Les objets « disposés » pouvaient faire croire qu'il s'agissait là d'un retardataire du XVIIe. Mais, un jour, deux tableaux signés « Fraichot » visiblement de la même main, permirent l'identification à une famille de peintres établis à Besançon dont l'existence est connue par les archives de la ville. Pierre et Joseph Fraichot naquirent à Morteau, le premier en 1639 (il meurt à Besançon en 1713). Les fils, enfants et neveux travaillent à Besançon ainsi que Claude-Joseph, un des membres de la famille. C'est Mme Cornillot, directeur du Musée, qui fort aimablement a pu me procurer des renseignements très détaillés sur la famille Fraichot. Les connaisseurs de faïence nient que les plats représentés dans ces toiles puissent être datés d'avant 1750. Aussi attribuerons-nous provisoirement ces natures mortes à Claude-Joseph Fraichot (1732-1803).

... Et puisque nous voilà parvenus aux petits maîtres modestes de la fin du XVIIIe, contemporains de Chardin et de Vallayer-Coster, profitons-en pour ajouter en terminant une peinture monogrammée P. T. (voir page 40). On aurait pu, sans la signature, attribuer à la rigueur le morceau de viande à l'un des Fraichots. Faut-il chercher ce monogrammiste P. T. dans les environs de Melun, puisque le beau fromage de Brie représenté dans toute sa fraîcheur n'aurait pu supporter un long voyage jusque dans la Jura? La composition, la monnaie en cuivre et argent datent ce déjeuner des environs de 1775.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez les catalogues des expositions mentionnées au début de cet article et lisez La Nature morte de l'Antiquité à nos jours, *de Ch. Sterling (Tisné, 1952, rééd. 1959) qui comporte une bibliographie très complète. Un autre ouvrage important,* La Nature Morte en France du XVIIe au XVIIIe siècle, *de Michel Faré, est en préparation aux éditions P. Caillé à Genève.*

LE MARQUIS DE LAGOY GRAND COLLECTIONNEUR DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR ROSELINE BACOU

Dessins

Il n'est pas un amateur de dessins anciens qui n'ait plaisir à reconnaître le cachet du marquis de Lagoy — un *L* majuscule inscrit dans un petit triangle — au bas de l'un de ces précieux feuillets qui composaient sa collection et qui se retrouvent, aujourd'hui, dans les plus célèbres Cabinets de Dessins et dans quelques collections privées. La qualité des pièces rassemblées par cet amateur, à la fin du XVIIIe siècle, et aussi son intérêt pour les œuvres d'époques alors fort négligées, contrastent avec le peu de renseignements que nous possédons sur la formation et l'histoire de sa collection. La discrète réserve de ce grand seigneur qui vécut à l'écart des milieux artistiques officiels, le fait aussi que sa collection fut, à partir de 1806, installée loin de Paris, en Provence, expliquent, dans une certaine mesure, le silence longtemps fait autour de son nom. La notice que lui consacra Frits Lugt, dans son ouvrage sur les *Marques de Collections*, a heureusement souligné son importance et permis de mieux situer l'intéressante personnalité de cet amateur; l'étude du catalogue manuscrit d'une partie de ses dessins, établi par le marquis de Lagoy lui-même, pourrait apporter, du moins le croyons-nous, quelques éléments nouveaux pour le mieux connaître.

Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran, marquis de Lagoy, est né à Arles, le 22 octobre 1764; grâce à l'ouvrage du Baron du Roure sur *Les Meyran et leurs alliances*, publié chez Champion en 1907, nous connaissons la généalogie et les illustrations de la famille de haut lignage à laquelle il appartenait, possédant des biens importants en terre provençale et toute dévouée au service du Roi. La jeunesse de Florentin de Meyran se conforme tout d'abord aux traditions familiales; comme héritier de son oncle, Jean-Baptiste Marie de Piquet, il relève les titres de marquis de Méjanes et seigneur d'Albaron; en avril 1781, n'ayant pas encore dix-sept ans, il entre comme officier au Régiment du Roi Infanterie. Son portrait en uniforme de ce corps, conservé dans sa famille, nous montre le visage fin et intelligent d'un gentilhomme ayant choisi la carrière militaire moins par une disposition naturelle que par désir de servir dans cette voie la Royauté à laquelle il restera toujours profondément attaché. Au printemps 1788, il épouse, à Saint-Rémy, Sophie-Henriette-Clémence de Benault de Lubières, fille du marquis de Roquemartine, alors âgée de dix-neuf ans, qui sera peinte plus tard par E. C. Leguay. Son fief provençal est, à quelques kilomètres de Saint-Rémy, le chateau de Lagoy, belle demeure de plan carré, aux façades à frontons, élevée entre 1705 et 1714, dont la terrasse ombragée de platanes et dominant la plaine, s'orne d'admirables vases de pierre aux méandres rocaille. Mais survient la Révolution, qui va modifier dans un sens imprévu la destinée du marquis de Lagoy. Le 17 octobre 1789, le Régiment du Roi est licencié; en novembre 1791, obligé d'abandonner la Provence, le marquis de Lagoy gagne Paris, puis Chartres et se cache sous un nom d'emprunt: « Il n'émigra point, peut-on lire dans la *Biographie des Députés* en 1829, et cependant rien de ce qui a été fait depuis 1789 n'a reçu son approbation; il n'a jamais occupé de place et a constamment blâmé ceux qui en prenaient... Il tient à l'Ancien Régime ». Après la Terreur, en septembre 1795, il fit un voyage en Provence pour se faire rayer de la liste des émigrés, où il avait été porté par erreur, et revint se fixer à Paris pour une dizaine d'années.

Le cas est assez singulier de cet officier du Roi, contraint par la tourmente révolutionnaire à une vie recluse et difficile, qui se consacre désormais à l'étude et qui en moins de quinze ans se transforme en ce remarquable connaisseur dont la collection de dessins se monte à plus de trois mille pièces, d'une importance telle qu'il apparaît à nos yeux comme l'héritier et le successeur d'un Crozat, d'un Mariette ou d'un Tersan. En 1806, après la mort de sa femme survenue en mars, le marquis de Lagoy revient en Provence; il trouve son château mis à sac, ses terres dévastées et s'installe, avec l'ensemble de ses collections, en son hôtel de Saint-Rémy. Nous avons la chance d'avoir, par Millin, au Tome III de son *Voyage dans les Départements du Midi de la France* publié

Le château de Lagoy, *près de Saint-Rémy de Provence.*

◄ *Miniature représentant le* marquis de Lagoy.
Collection particulière.

Portrait de la marquise de Lagoy. ►
Miniature par E. C. Leguay.
Collection particulière.

Michel-Ange : La Chute de Phaëton. *Pierre noire. 31,3×21,7 cm. Collection de Lagoy. Aujourd'hui au British Museum ; n° 55 du catalogue des dessins de Michel-Ange publié en 1953.*

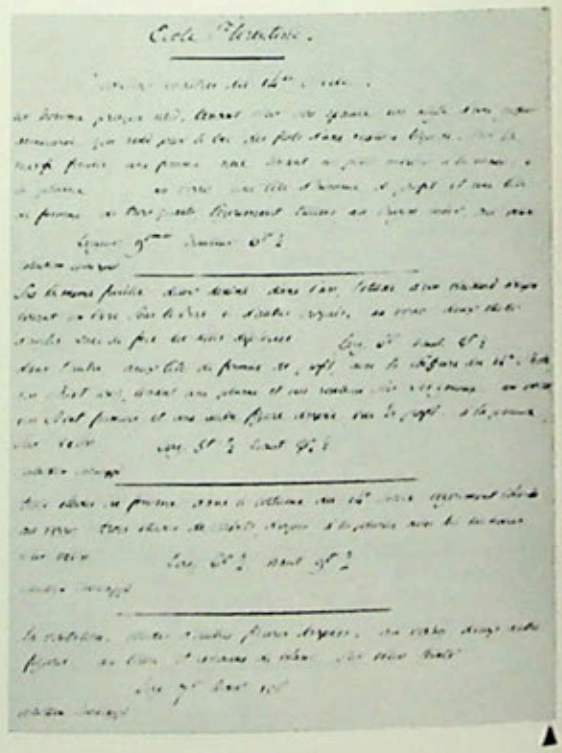
◀ *Raphaël :* Vierge et enfant. *Pointe de métal et rehauts sur papier préparé en gris. 16,1×12,8 cm. Collection de Lagoy. Aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford ; n° 561 du catalogue des dessins italiens publié en 1956.*

Federico Zuccaro : Trois hommes. *Plume et lavis brun. 29,1×22,4 cm. Collection Lagoy. Aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford ; n° 751 du catalogue des dessins italiens publié en 1956.*

▼

en 1808, la relation d'une visite à l'hôtel Lagoy, qui nous donne un état de la collection à cette date : « M. de Lagoy, qui habite Saint-Rémy pendant une grande partie de l'année, vient d'y faire transporter de Paris, une collection précieuse de dessins originaux dont le nombre s'élève à plus de trois mille. Ces dessins sont du plus beau choix et proviennent en grande partie des collections de Vasari, de Crozat, de Mariette, de Gianetti et de celles qui sont connues avantageusement ; ils sont classés par écoles selon l'ordre chronologique des maîtres au nombre de huit cent-soixante-dix, et forment une histoire de l'art depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours. La partie la plus curieuse est celle des anciens maîtres de l'école florentine ; plusieurs sont inconnus. Contre l'usage ordinaire des amateurs, M. de Lagoy n'a pas cherché à leur donner des noms ; il s'est attaché, au contraire, à rendre à leur obscurité ceux qui en avaient été tirés mal à propos. Dix-sept dessins bien authentiques de Raphaël et un pareil nombre de Michel-Ange forment, à eux seuls, une grande richesse dans cette collection... »

L'étude du catalogue manuscrit, qui répertorie non la totalité de la collection mais les pièces que le marquis de Lagoy considérait sans doute comme les plus importantes de l'ensemble réuni, confirme en tout point le portrait de l'amateur esquissé ici par Millin. Ce catalogue se présente sous la forme d'un cahier, portant sur le plat de sa reliure de maroquin rouge, en lettres dorées : *Catalogue des dessins qui composent la collection de M. de Lagoy*, avec 115 feuillets numérotés, tout couverts d'une écriture nette, sans ratures ni omissions, qui est celle du marquis lui-même. Le caractère particulier de ce catalogue est son souci d'exactitude, qui l'apparente aux plus scientifiques de nos inventaires. Les dessins s'y trouvent classés par écoles, et à l'intérieur de chaque école, dans l'ordre chronologique des maîtres ; au texte lui-même est jointe une table des artistes cités avec références aux pages. Chaque notice consacrée à une pièce, ou à un groupe de pièces similaires, nous donne l'attribution à tel artiste, la description du sujet, la technique et les dimensions, ainsi que la provenance. Les attributions proposées témoignent d'une grande honnêteté ; plusieurs pièces, parmi justement les plus significatives, sont simplement inscrites sous l'indication



▲

Première page du catalogue manuscrit *du marquis de Lagoy. Les n°s 1 et 2(a) sont les dessins du British Museum attribués à Pisanello ; le n° 3 est le dessin de Bayonne reproduit fig. 6.*

Italie du Nord, première moitié du XVIe siècle. Portrait d'homme coiffé d'un béret. *Pierre noire et lavis. Collection de Lagoy. Aujourd'hui collection particulière.*

▼

Annibale Carracci : Etude pour le plat Farnèse. *Diam. : 25,5 cm. Coll. de Lagoy. Aujourd'hui collection Earl of Ellesmere.*

Italie du Nord, vers 1450. Trois études de costumes. *Plume et aquarelle. 26,2×18 cm. Collection de Lagoy. Aujourd'hui au Musée Bonnat, Bayonne; nº 223 de l'Inventaire des dessins italiens publié en 1960.*

▼

▲

Filippino Lippi: Triomphe de St Thomas d'Aquin. *Plume et lavis brun. 29,1×23,9 cm. Collection de Lagoy. Aujourd'hui au British Museum; nº 131 du cat. des dessins italiens publié en 1950.*

Anciens maîtres du XIVe siècle; dans certains cas, comme dans celui du nº 31 de Bandinelli, provenant des collections Zanetti et Lestevenon, Lagoy donne objectivement ses raisons pour considérer l'œuvre comme un original: « M. Denon a dans sa collection un sujet absolument pareil à celui-ci et il a reconnu lui-même que ce n'était qu'une copie évidemment calquée sur ce dessin ». La pièce Lagoy est aujourd'hui conservée à Hambourg et la partie inférieure de la pièce Denon, est, comme l'a noté J. Bean, à Bayonne.

La description du sujet est le plus souvent si précise et détaillée qu'il est aisé de reconnaître les dessins; ainsi le nº 166, inscrit à Paolo Véronèse: « Dessin allégorique représentant une femme drapée qui tient un pendule et qui foule aux pieds un homme nu; de chaque côté, un vase et un petit enfant... » est évidemment la célèbre *Allégorie de la Vertu et du Vice* de Véronèse, entrée au Louvre en 1878 avec la donation His de La Salle et portant la marque Lagoy. La description s'accompagne parfois d'une identification exacte du sujet: « Sylène ivre, lit-on au nº 211 sous le nom d'Annibale Carracci, couché par terre et appuyé sur un faune qui tient une outre remplie de vin, un autre faune en dirige l'ouverture dans la bouche de Sylène. Le tout entouré d'une guirlande de vignes sur laquelle sont montés deux enfants tenant des raisins... Il a été fait pour une soucoupe qui a appartenu à la maison Farnèse et se trouve actuellement à Naples »; on aura reconnu le dessin d'Annibale de la collection Ellesmere.

A travers cet inventaire, nous voyons se préciser le goût du marquis de Lagoy et la volonté qui a guidé son choix de constituer, grâce aux pièces réunies, une histoire de l'art du dessin depuis les origines, comme l'avait fait, au XVIIe siècle, le florentin Baldinucci. De là, son intérêt, rare en son temps, avant que ne se dessine la vogue des *Primitifs*, pour les pièces les plus anciennes du dessin italien.

On sait qu'une grande partie des pièces qui ont été depuis lors attribuées à Pisanello et ne faisant pas partie du Recueil Vallardi, portent la marque Lagoy; c'est de sa collection que proviennent trois sur quatre des dessins du British Museum catalogués comme Pisanello par A. E. Popham et Philip Pouncey, ainsi que des dessins attribués à ce même maître à l'Albertina, au Musée Boymans, à l'Ashmolean Museum, à Bayonne, à Chantilly et dans diverses collections. Dans le manuscrit Lagoy, où le nom de Pisanello n'est pas mentionné, certaines de ces pièces sont données à l'*Ecole Florentine, Anciens maîtres du XIVe siècle*, ce qui explique la remarque de Millin citée ci-dessus; d'autres, comme les études de pendus du British Museum et de la collection Frick, se retrouvent sous le nom d'*Andrea del Castagno*. On a récemment noté que ces pièces sont de même technique, sensiblement de mêmes dimensions, et peuvent être rappro-

chées de pièces similaires portant la marque Lagoy et qui ne sont pas cependant attribuées à Pisanello. L'hypothèse la plus vraisemblable est que le marquis de Lagoy a eu la chance d'acquérir un lot important de feuillets provenant d'un même album et nous savons désormais, grâce à son inventaire, la provenance de ce lot, qui est la collection Cavaceppi, l'une des plus grandes sources de ses achats italiens.

Pierre Patel le jeune : ► Paysage avec un temple rond. *Signé et daté 1693. Collection de Lagoy. Aujourd'hui au Metropolitan Museum, New York.*

Ce n'est pas, en effet, l'un des moindres mérites de cet inventaire que de nous révéler pour chaque pièce sa provenance — indications d'autant plus précieuses qu'elles furent supprimées dans le catalogue de la vente d'une partie de sa collection qui eut lieu après la mort du marquis de Lagoy. Nous apprenons ainsi qu'en dehors des achats faits aux Cavaceppi, la majeure partie des pièces italiennes proviennent de W. A. Lestevenon, amateur bien connu dans l'histoire des collections pour avoir, en 1791, acquis pour la Fondation Teyler de Haarlem les dessins ayant appartenu à Christine de Suède puis aux ducs de Bracciano. Notons l'admiration particulière du marquis de Lagoy pour son grand devancier Mariette, dont il cite les avis et donne souvent les références au catalogue de sa vente en 1775, comme par exemple pour les deux dessins par Le Sueur des Martyres de Saint Gervais et de Saint Protais. De nombreuses pièces proviennent des Cabinets de Dezallier Dargenville, l'auteur de l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, de l'Abbé de Tersan qui avait installé à l'Abbaye au Bois sa remarquable collection d'antiques et de curiosités, du Marquis de Calvière, de l'Abbé de Beaumont.

Son désir de ne pas centrer uniquement sa collection sur les œuvres des grands maîtres mais de montrer la formation et le déroulement des écoles, l'amène hors des sentiers battus; notons son intérêt pour certains maîtres français de la fin du XVIe siècle et du XVIIe, comme Jean Cousin, Daniel Dumonstier, Mellan, Bourdon, Courtois, Nanteuil, Patel, dont il acquit à Lestevenon deux beaux paysages signés et datés. Parmi les artistes plus proches de sa génération, son goût semble le porter vers les néo-classiques; il achète des dessins de Cadès et de David, de Raphaël Mengs et d'Angelica Kauffmann. Il est en relations personnelles avec certains artistes contemporains, comme l'Aixois Pierre Peyron et Jean-Jacques de Boissieu, dont les pièces furent *achetées à l'auteur*.

Les dons de ce gentilhomme collectionneur sont multiples. Il s'initie à l'eau-forte pour graver lui-même les meilleurs de ses dessins et note dans l'inventaire à propos de ceux-ci: « j'ai gravé ce dessin à l'eau-forte »; la Bibliothèque Nationale conserve un recueil de ses gravures qui porte la mention: *Don de M. de Lagoy, ce 2 juin 1809.*

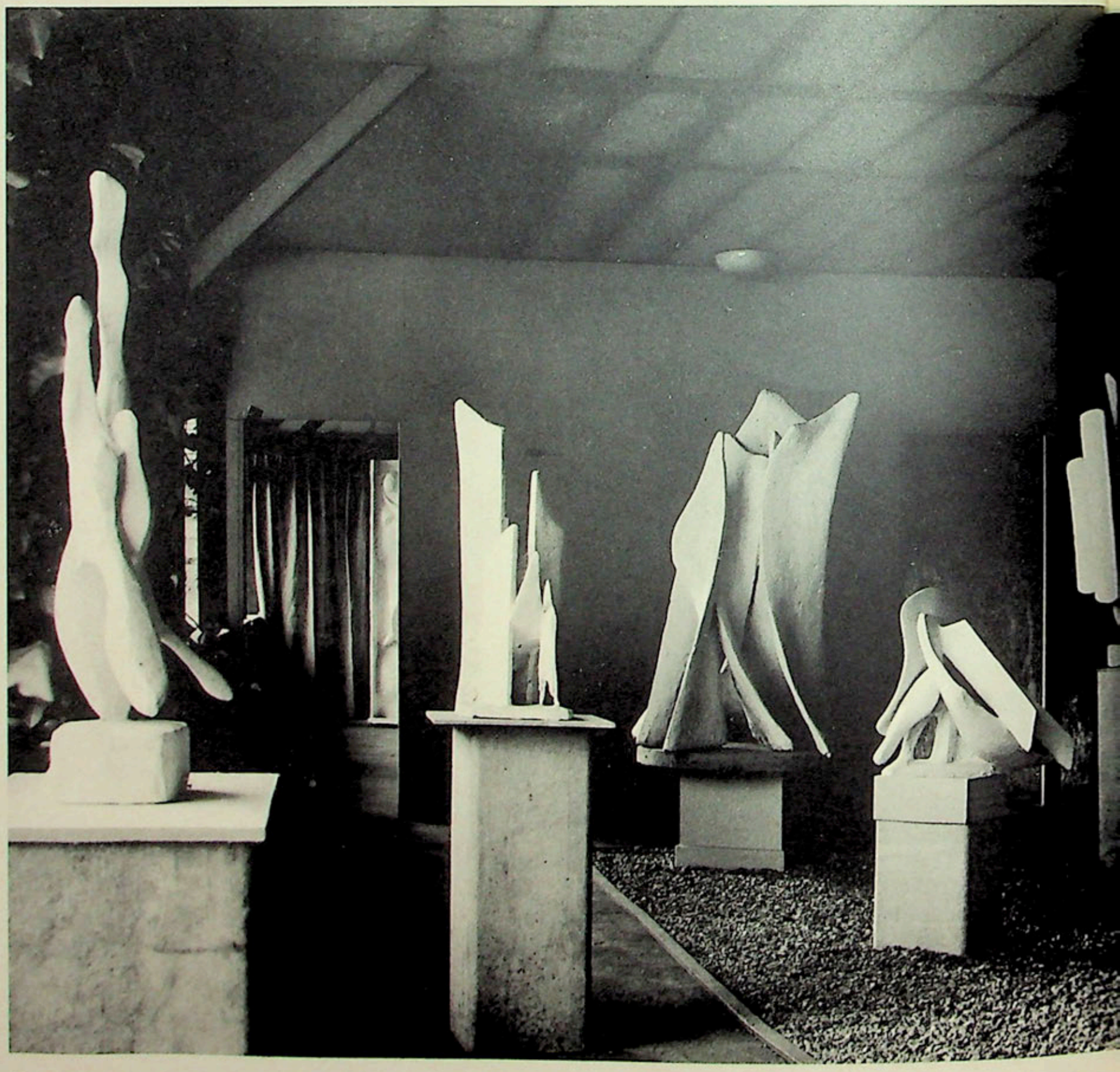
(Suite en page 78.)

▲ *Louis Moreau l'Aîné :* Promenade dans un sous-bois. *Aquarelle et gouache. Collection de Lagoy. Aujourd'hui collection particulière.*

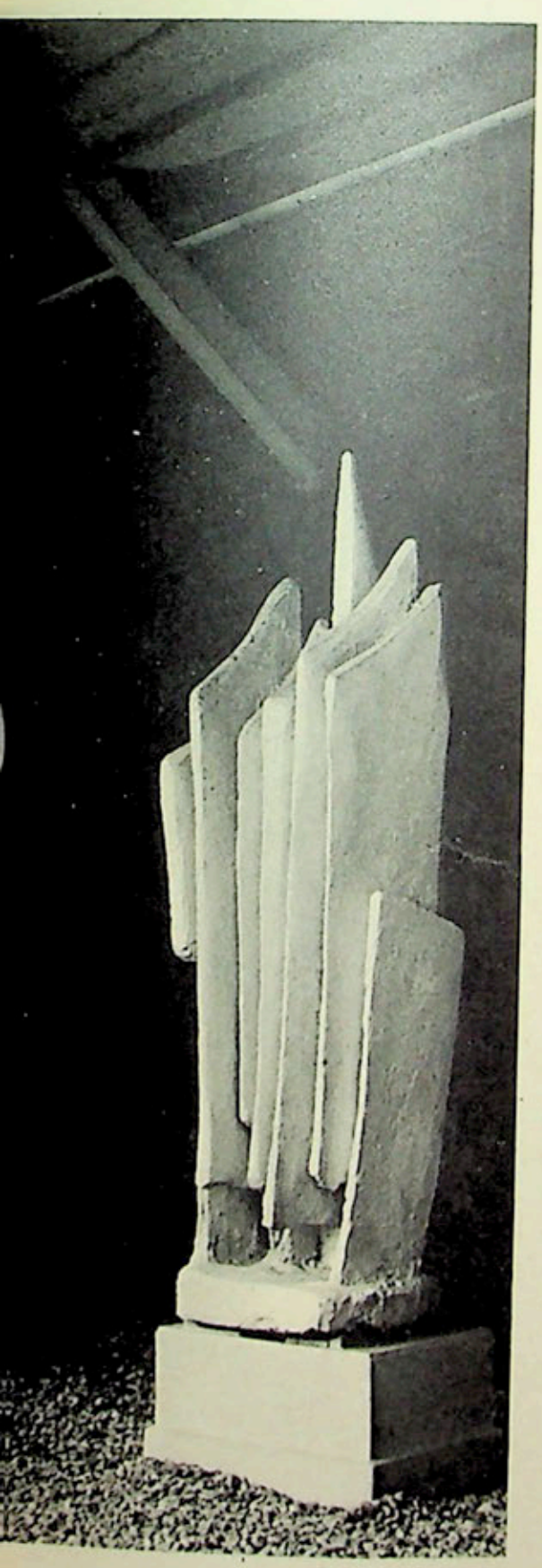
Paolo Véronèse : Allégorie du Vice et de la Vertu. *Lavis gris et rehauts sur papier préparé en bleu. 36,5×27 cm. Collection de Lagoy. Aujourd'hui au Musée du Louvre.* ►

CONVERSATION DANS L'ATELIER / 8

Isabelle Waldberg est née en Suisse. Après deux ans d'études chez le sculpteur Hans Meyer, à Zurich, elle vient à Paris en 1936 et travaille avec Marcel Gimond, Wlérick et Malfray. Etudes à Florence en 1937. Ecole des Hautes Etudes à la Sorbonne de 1938 à 1940. Séjour à New York de 1942 à 1946, puis retour à Paris. Depuis lors, Isabelle Waldberg participe à de nombreuses expositions de groupe (notamment les Salons de la Jeune Sculpture, de Mai et des Réalités Nouvelles) en France et à l'étranger, et fait une exposition particulière à la Galerie du Dragon à Paris, 1960. Elle a obtenu le Prix Copley de Sculpture en 1959, le Prix Suisse en 1960 et le Prix Bourdelle en 1961.



Isabelle Waldberg



Luce Hoctin / *Qu'est-ce qui vous a donné envie de devenir sculpteur?*

Isabelle Waldberg / Le hasard de la matière. C'est assez étrange, la manière dont on peut commencer. Un jour, j'ai eu de la terre glaise entre les mains, par hasard.

L. H. / *Mais vous avez, au début, travaillé avec quelqu'un...*

I. W. / Oui, j'ai travaillé chez un sculpteur, en Suisse, pendant deux ans. Puis j'ai eu une bourse et je suis venue à Paris. Là, j'ai travaillé dans les Académies. J'ai été élève de Gimond, et d'autres.

L. H. / *Et lorsque vous êtes arrivée aux Etats-Unis?*

I. W. / Je me suis mise à faire des objets. Des objets, c'était le terme surréaliste pour désigner la sculpture. En réalité, il s'agissait de constructions faites de tiges de hêtre souple, de formes qui délimitaient des volumes idéaux. L'air qui circule à l'intérieur des objets, c'était à cette époque la chose la plus importante pour moi. Je voulais échapper à la matière. Ces objets étaient une expression de ma volonté de liberté.

L. H. / *Aviez-vous déjà vu des choses de ce genre?*

I. W. / Giacometti avait fait une sculpture comme cela: *Le Palais à quatre heures du matin*. De plus, cela correspondait pour moi à l'atmosphère de l'Amérique; et surtout, je viens de vous le dire, à une expression de la liberté totale.

Rien n'avait alors une durée promise. Il n'était pas question de faire carrière avec des choses de ce genre. C'étaient seulement des choses qui venaient, comme cela...

Les cartes géographiques des peuples primitifs de l'Océanie m'avaient aussi beaucoup impressionnée. J'en avais vu dans un musée de Salem, ou à Philadelphie.

L. H. / *Vos sculptures, vos* objets *de cette époque, je les ai vus pour la première fois, je crois, en 1952 à la galerie Nina Dausset. Elles concrétisaient bien en effet la notion d'un espace précis, mais seulement suggéré par ces tiges flexibles.*

Mais revenons à votre séjour aux Etats-Unis. Quel souvenir en avez-vous gardé?

I. W. / Puis-je le dire? la durée de la guerre à New York a été pour moi une époque merveilleuse. Atelier somptueux. Facilité matérielle. Et l'on s'intéressait à tant de choses. La vraie guerre était loin. On vivait allégrement, en sécurité... J'ai fait des expositions aux USA à peu près tout le temps: expositions personnelles, expositions de groupe.

Pourtant, j'ai quitté New York, le superbe atelier, et tout, sans regrets.

L. H. / *Avez-vous continué à travailler à Paris de la même manière?*

I. W. / Oui, mais ensuite, au cours de l'année 1951 — où j'ai exposé avec Riopelle chez Henriette Niepce — j'ai commencé à utiliser le plâtre.

L. H. / *Qu'est-ce qui vous a incité à changer de matériau ?*

I. W. / C'était vraiment pour ne pas exploiter un filon, une chose déjà trouvée. C'était pour faire *autre chose*, pour revenir *au visible...*

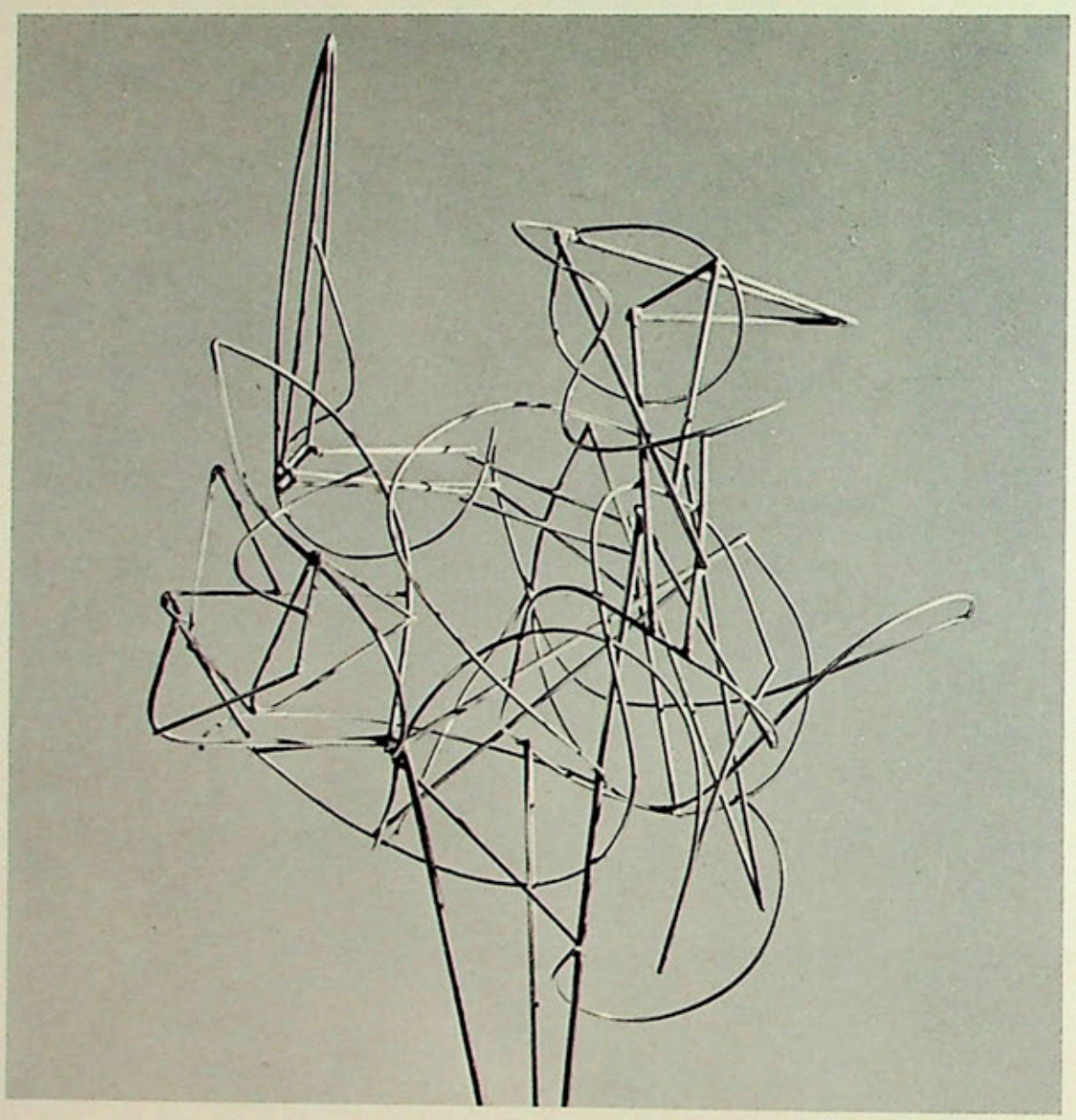
L. H. / *Y avait-il eu entre temps des rencontres de peintres, de sculpteurs, de poètes qui vous avaient influencée et déterminée à changer de technique et de matériau, à élargir vos problèmes?*

I. W. / Non, mais il y a eu des personnes, rencontrées en dehors, qui m'ont donné un nouvel élan pour travailler. Je n'ai d'ailleurs pas tellement changé d'opinion, ni même de mode d'expression. Mais ce que je pensais à cette époque, je le réalise mieux aujourd'hui.

L. H. / *N'y a-t-il vraiment pas une seule œuvre d'un artiste contemporain qui vous ait impressionnée au point de vous stimuler ou de vous influencer?*

Une salle de l'exposition du Prix Bourdelle, décerné cette année à Isabelle Waldberg. De g. à dr.: « Petite fusée ». 1956. 50 cm. « Le Seuil ». 1958. 84 cm. « Monument pour une faillite ». 1958. 170 cm. « Le double ». 1962. 63 cm. « Portrait secret ». 1959. 125 cm. « Les Ciales ». 1959. 155 cm.

« Fruit de fer ». 1948. Fer.



I. W. / Si, nous l'avons dit déjà: *le Palais à quatre heures du matin* de Giacometti.

L. H. / *Et autrement, rien?*

I. W. / Mais si, seulement ce ne sont pas des œuvres contemporaines. La sculpture esquimau, celle de la Nouvelle-Guinée me paraissaient très proches. Des personnages ajourés, en construction, très en creux et sans masse. Tout ce qui est du genre construction avec beaucoup de vide m'a toujours impressionnée. Mais mon changement de matériau, après mon retour en France, a dû correspondre aussi à mon changement de vie. L'ambiance n'était plus la même. L'architecture parisienne n'est pas aussi aérienne que l'architecture new yorkaise, qui fait très ténue, très précaire. L'architecture européenne est bien assise. Lorsqu'on revient ici, la culture ancienne vous influence à nouveau. Aux USA, il n'y a pas de passé, pas du tout. On vit sur une terre où n'existe que le moderne. On vit sur une terre qui a été faite depuis environ 50 ans. C'est d'ailleurs un phénomène très bouleversant...

L. H. / *Avez-vous eu parfois conscience de la présence, dans votre œuvre, surtout à partir du moment où vous avez utilisé le plâtre, de références précises au monde naturel, organique, végétal, ou même humain?*

I. W. / Non, je n'en ai pas conscience. Ce qui m'intéresse, c'est de tout inventer, de A à Z. Pourtant, pendant longtemps, on a dit que mes sculptures étaient des plantes ou des animaux! Ce n'est pas intentionnel. Et de toutes façons, je veux dépasser cela, sans pourtant être abstraite.

L. H. / *Et pourquoi avez-vous précisément choisi le plâtre, de préférence par exemple au bois ou au fer?*

I. W. / C'est un retour aux sources, un retour à l'enfance. L'odeur du bâtiment en construction, qui m'excitait quand j'étais enfant. Cette odeur de plâtre, de mortier, je la retrouve là. De plus, je peux déterminer le plâtre du début jusqu'à la fin. Il a d'infinies possibilités de formes. Il y a plus de différences d'un plâtre à l'autre que d'une construction de tiges de bois à l'autre.

L. H. / *Le plâtre est informe, dans l'attente de n'importe quelle forme...*

I. W. Je ne me sers ni du bois ni de la pierre parce que j'aime partir du vide.

L. H. / *Mais le plâtre n'est tout de même pas le vide. N'est-il pas plutôt l'indéterminé?...*

I. W. / Sans doute. Mais il y a deux genres de sculpteurs: ceux qui bâtissent dans le vide ou dans le rien, et ceux qui attaquent, qui enlèvent. Ainsi, ceux qui travaillent la pierre et le bois. Ils creusent. Ils satisfont un instinct d'agressivité. Ils ne peuvent rien ajouter.

L. H. / *Et comment percevez-vous le monde de la sculpture contemporaine?*

I. W. / Il y a des sculpteurs que j'aime beaucoup. Il y a place actuellement pour beaucoup de choses, et des choses très diverses. L'époque me paraît particulièrement intéressante. Une fois épuisés le brancusisme et les possibilités de la forme pure, on peut tout faire. Ainsi il y a en même temps Etienne Martin, Ipoustéguy, Müller, César, Penalba, Delahaye, Hiquily, Stahly, etc...

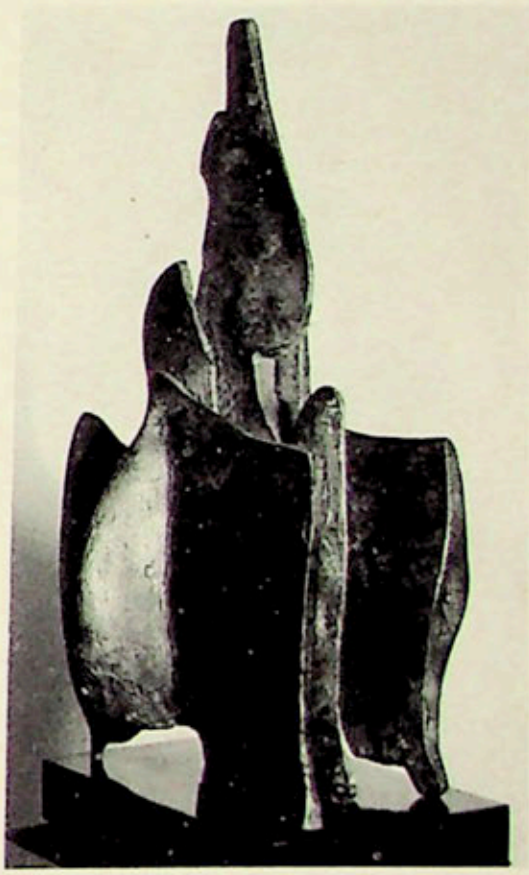
L. H. / *Que pensez-vous de ce que j'appelle, sans intention péjorative d'ailleurs, la sculpture de récupération?*

I. W. / Je me trouve personnellement tellement classique par rapport à elle. Je me sens plus près de Michel-Ange ou de Rodin que de cela...

L. H. / *Et que pensez-vous des expériences, ou des tentatives de sculpture qui s'efforcent de défier la pesanteur, les sculptures électro-magnétiques ou spatio- dynamiques comme celles de Takis ou de Nicolas Schöffer?*

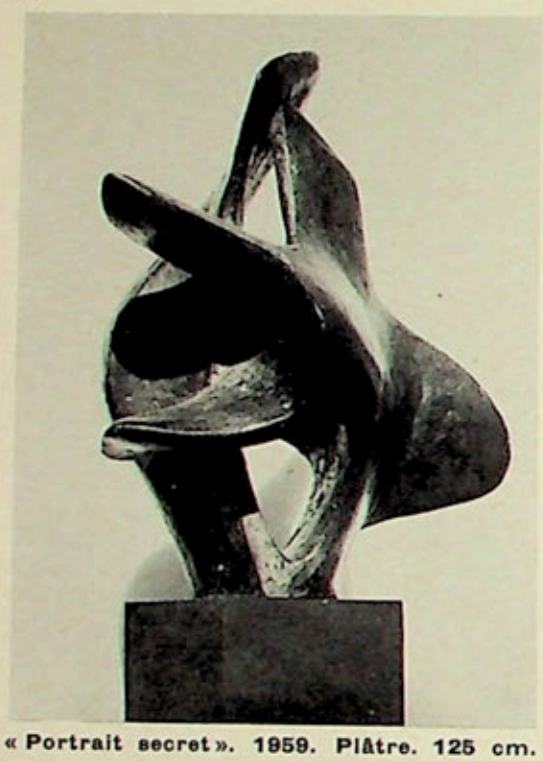
« Chair d'arbre ». 1955. Plâtre. 126 cm.

« Babylone ». 1960. Bronze. 43 cm.

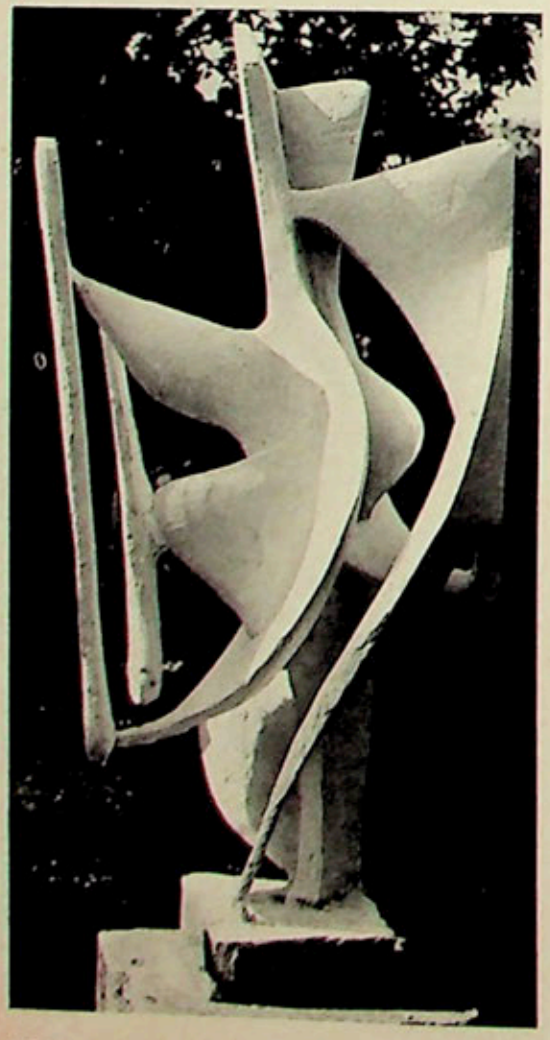


« Le Philtre ». 1959. Plâtre. 130 cm.

« Contrepoint ». 1958. Bronze. 47 cm.



« Portrait secret ». 1959. Plâtre. 125 cm.



I. W. / Il faudrait demander aux scientifiques ce qu'ils en pensent. Il y a toute la science actuelle que l'on ne connaît pas. Mais il y a la question de l'humain qui est toujours première : je veux dire du spirituel. Or la sculpture n'est affaire d'abord ni de technique, ni de matière, mais avant tout d'esprit et de pensée.

L. H. / *Vous avez certainement raison. La technique et la matière ne sont que la servante d'une conception, d'une invention, d'une création.*

Que pensez-vous de la fameuse et très actuelle question des rapports sculpture-architecture?

I. W. / Je suis contre le fait que l'on intègre la sculpture à l'architecture. J'ai une passion pour l'architecture. C'est l'une des choses qui me touchent le plus. Mais la collaboration entre architectes et sculpteurs, faire une sculpture *exprès* pour l'architecture, cela ne m'intéresse pas. Je suis contre l'art décoratif.

L. H. / *Ne croyez-vous pas que le rapport existant actuellement entre les architectes et les sculpteurs est surtout une nécessité ou une urgence économique?*

I. W. / Sans doute. On peut accepter deux ou trois commandes dans une vie de sculpteur, mais en accepter plus menace de devenir dangereux. Il vaut mieux risquer une sculpture abracadabrante, une chose ratée, qu'avoir des choses trop bien faites, et seulement *faites*. On n'est pas là pour plaire aux autres.

L. H. / *Ainsi vous pensez que les problèmes actuels de synthèse des arts sont une espèce de faux problème, correspondent à une préoccupation théorique qui s'exprime plus au niveau de l'intention que dans la réalité ?*

I. W. / Cette préoccupation existe peut-être, mais elle est surtout utilitaire. Elle existe avant tout en tant que phénomène applicable.

L. H. / *Vous êtes donc, en fin de compte, réellement très opposée à la possible coopération des sculpteurs et des architectes?*

I. W. / Oui. Parce que je ne vois même pas ce que cela peut donner. Je suis contre les Cariatides, les dessus de portes, les bas-reliefs sur les façades. Je n'en vois pas l'intérêt. Je n'en vois pas l'intérêt parce que la sculpture n'est pas une décoration.

L. H. / *Bien sûr. Mais si ces Cariatides sont celles de Jean Goujon, ces dessus de portes ceux d'Aix-en-Provence, ces bas-reliefs sur les façades ceux du palais de Persépolis, des temples de l'Inde ou ceux*

◄I « Le Radeau ». 1962. Bronze. 64 × 45 cm.

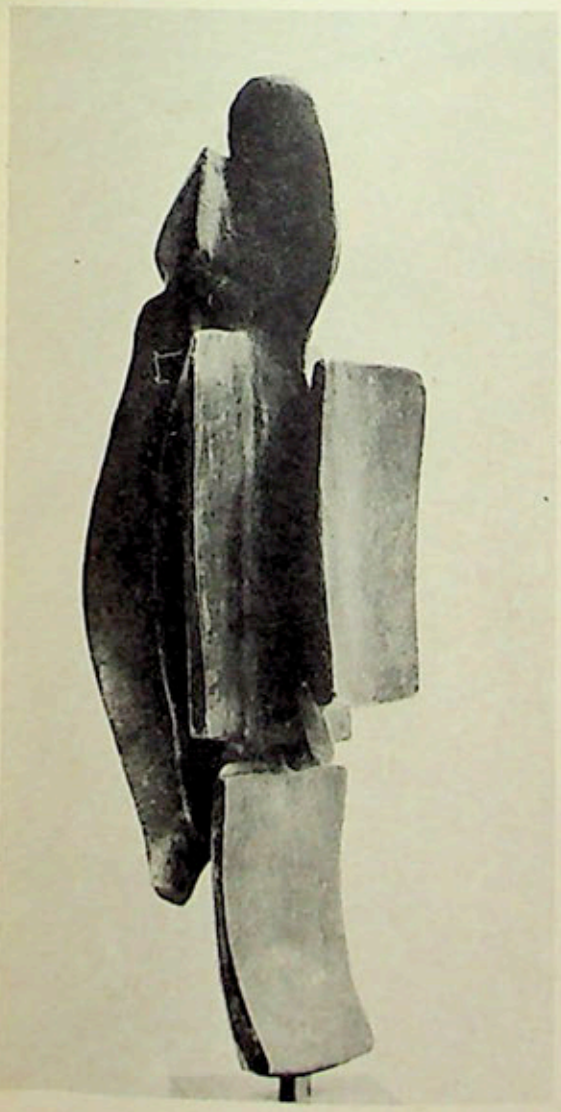
« Le Garde-fou ». 1959. Bronze. 55 cm. ►

des cathédrales romanes, que dites-vous? Ne croyez-vous pas que c'est plutôt l'impuissance des êtres qui a créé de faux interdits, de faux problèmes, de fausses valeurs et de faux tabous. Autrement dit qu'une vraie (ou belle) sculpture existe, où qu'elle soit, quelle qu'elle soit, exactement comme une belle architecture, et qu'elles peuvent exister ensemble. (Cf. Persépolis, les temples hindous, les cathédrales romanes...) Ou bien les siècles passés (ce que je ne voudrais pas croire) possédaient-ils un secret aujourd'hui perdu?

I. W. / Peut-être. Mais certaines architectures contemporaines comme le pavillon Philips de l'Exposition Internationale de Bruxelles, ou l'église de Ronchamp, sont des sculptures par elles-mêmes. Des symboles pour d'autres choses.

(Suite en page 76).

« Echec au Roi ». 1959. Bronze. 30 cm.
▼



Sous la direction artistique de Pierre Rambach l'association « Découverte du Monde » présente

deux voyages d'art

JAPON

23 octobre - 27 novembre 1962

Le Japon au temps des érables rouges et au retour visite de Hong-Kong, Saïgon, les temples d'Angkor, Bangkok et Rangoon.

AVRIL AU JAPON

Cinq jours aux temples d'Angkor, un mois au Japon. Deux semaines dans la région de KYOTO-NARA, berceau de la civilisation japonaise. Les vingt plus beaux jardins des monastères bouddhistes et des anciennes résidences impériales.

Pour toutes demandes de renseignements écrire à L'ŒIL, revue d'art, à l'intention de M. Pierre Rambach, 3, rue Séguier, Paris 6e

décoration

formes nouvelles

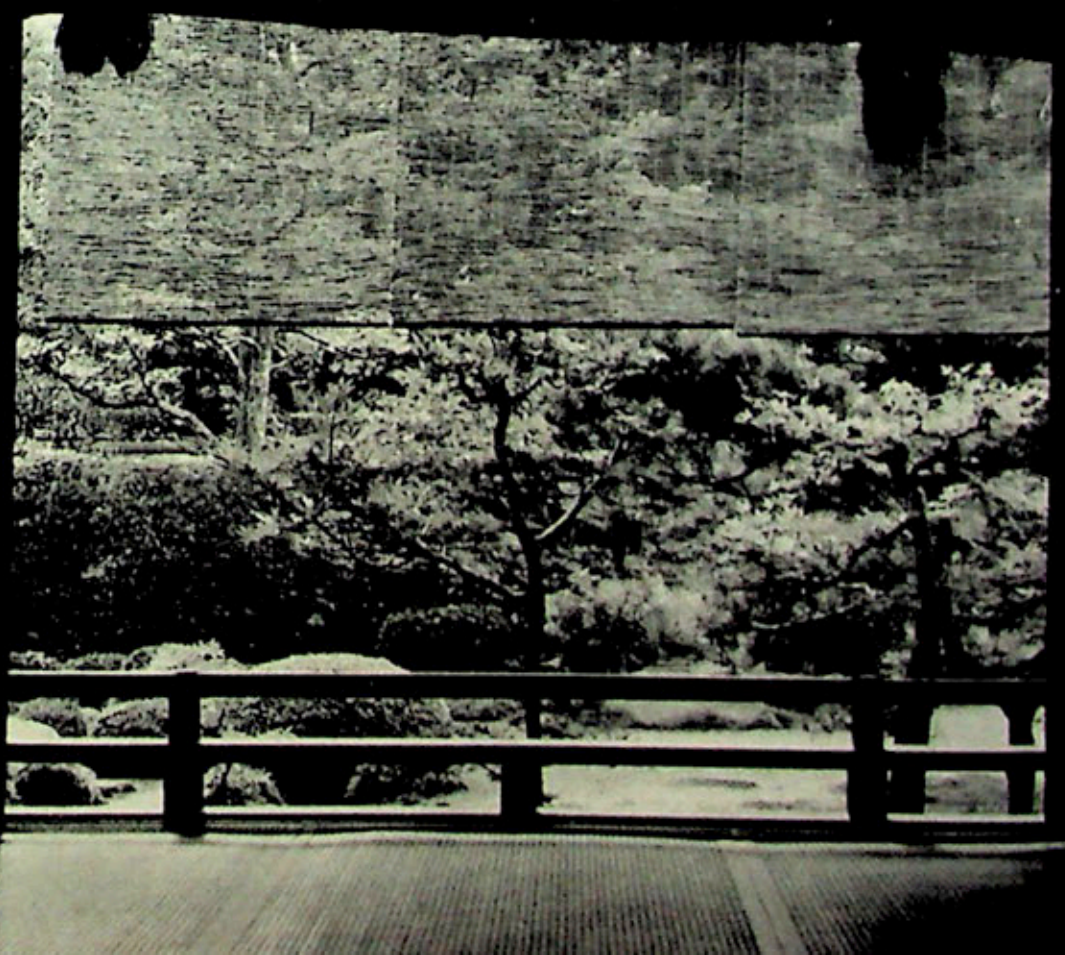
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

jardins japonais

Texte et photographies de Pierre Rambach

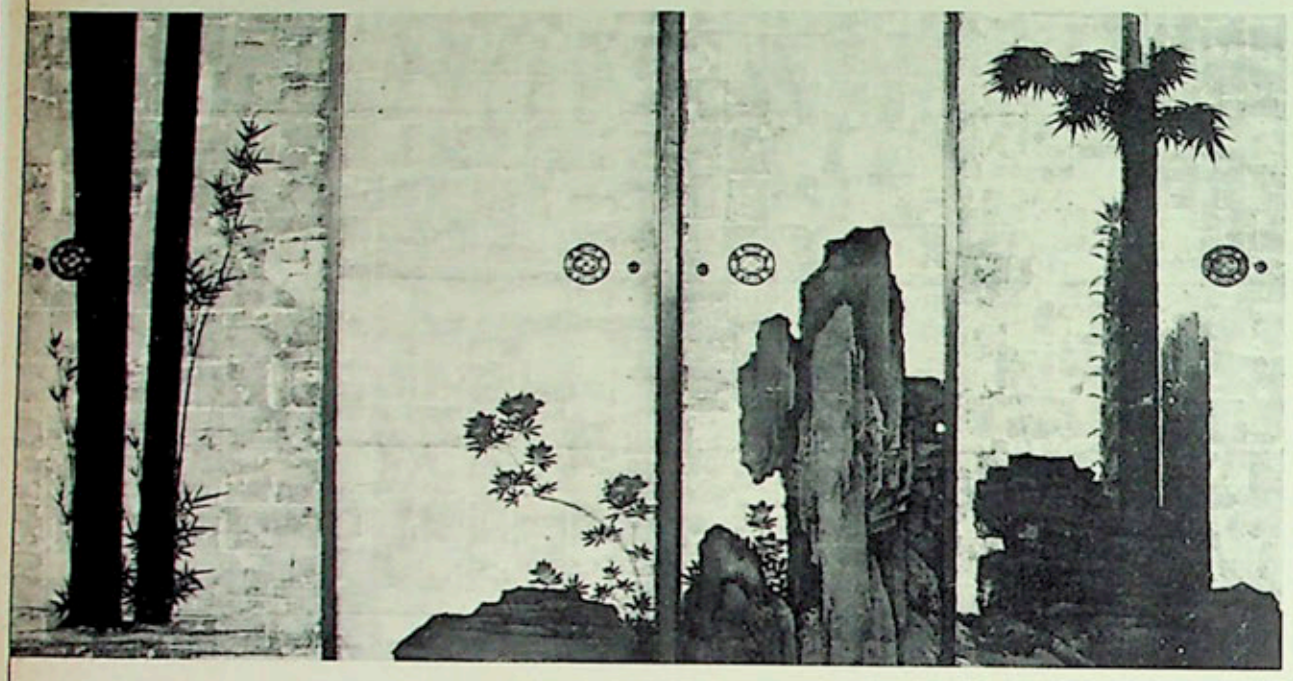


Le jardin-paysage de Katsura — œuvre de Enshû Kobori, 1579-1647 — unique en son genre, peut être regardé de n'importe quel point. La lanterne éclairant le sentier reliant deux maisons de thé suggère un phare sur un promontoire.

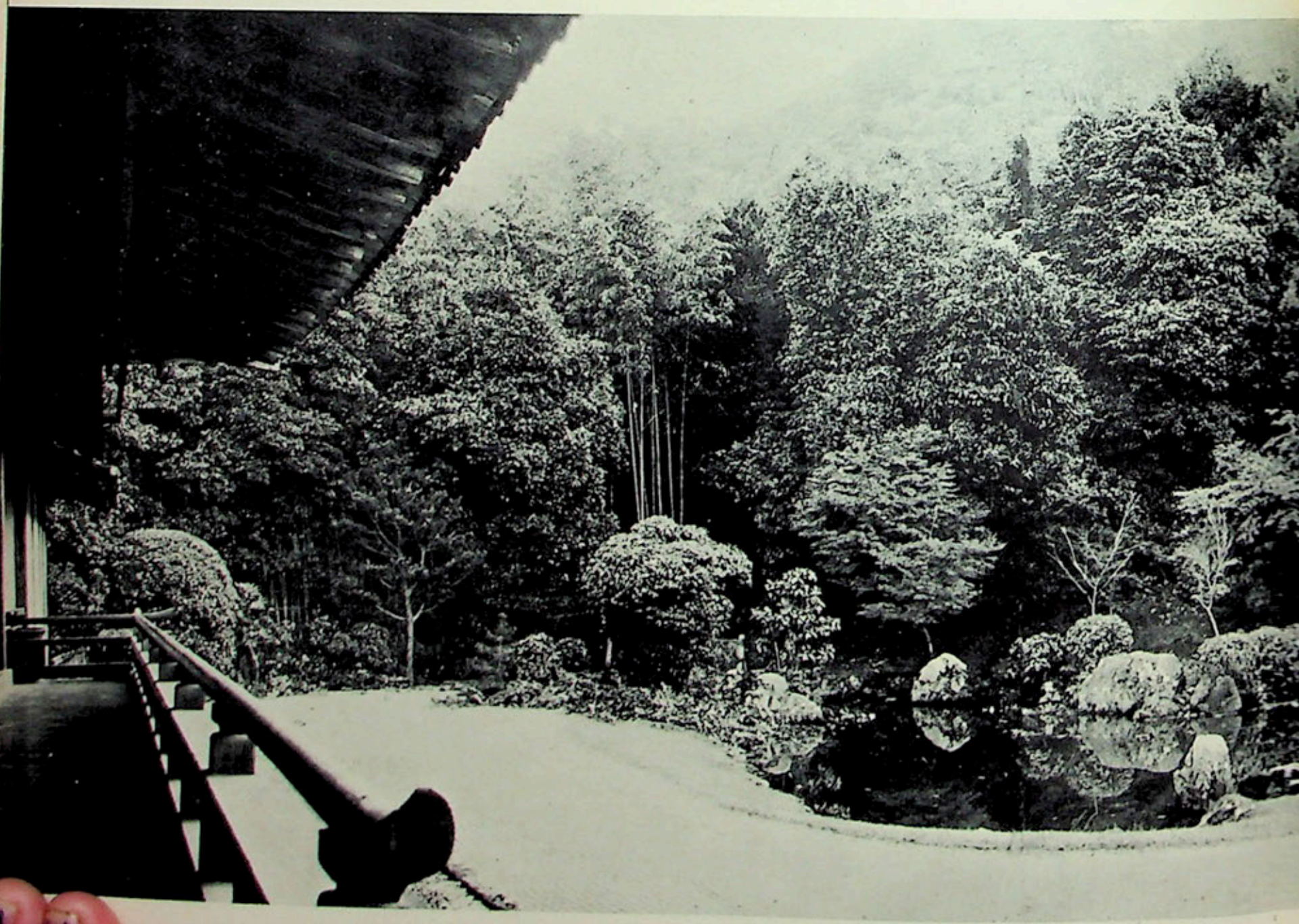
Enshû Kobori est également l'auteur de ce jardin du monastère du Kohô-an (ensemble du Daitoku-ji). Les arbres sont taillés de façon à rester en proportion avec les dimensions réduites du jardin.

Peintures sur feuilles d'or, portes coulissantes du monastère du Mioshin-ji (période Momoyama, XVIe siècle). A cette époque on note un goût marqué pour les sujets exotiques: tigres et plantes tropicales. Dans les jardins contemporains ont été plantés des palmiers en provenance de la Chine du sud.

▼



Il faut avoir vécu à Kyoto pour se rendre compte de la place de tout premier plan que tient le jardin parmi les arts japonais, place sans commune mesure avec celle qui fut sienne en Occident à quelque époque que ce fût. Les Japonais ont le sentiment d'être les seuls à avoir élevé le jardin au niveau d'un art et les seuls capables de l'apprécier, et cela pour deux raisons: d'abord parce que les Japonais s'efforcent de toujours vivre en accord avec le rythme des saisons et qu'ils considèrent que le jardin est la seule forme d'art qui, par essence même, soit toujours en harmonie avec le temps; d'autre part parce qu'ils attachent une importance capitale au « sabi », terme que l'on traduit en général par patine. C'est la marque harmonieuse du passage des ans. Nous disons en France qu'avec l'âge le vin se bonifie, de même au Japon l'œuvre d'art gagne en vieillissant; elle acquiert un parfum que seule la nature peut distiller. Pour l'œil japonais une poterie ancienne, qui porte l'empreinte indélébile du thé ou du saké qu'elle a contenu, une charpente noircie par la

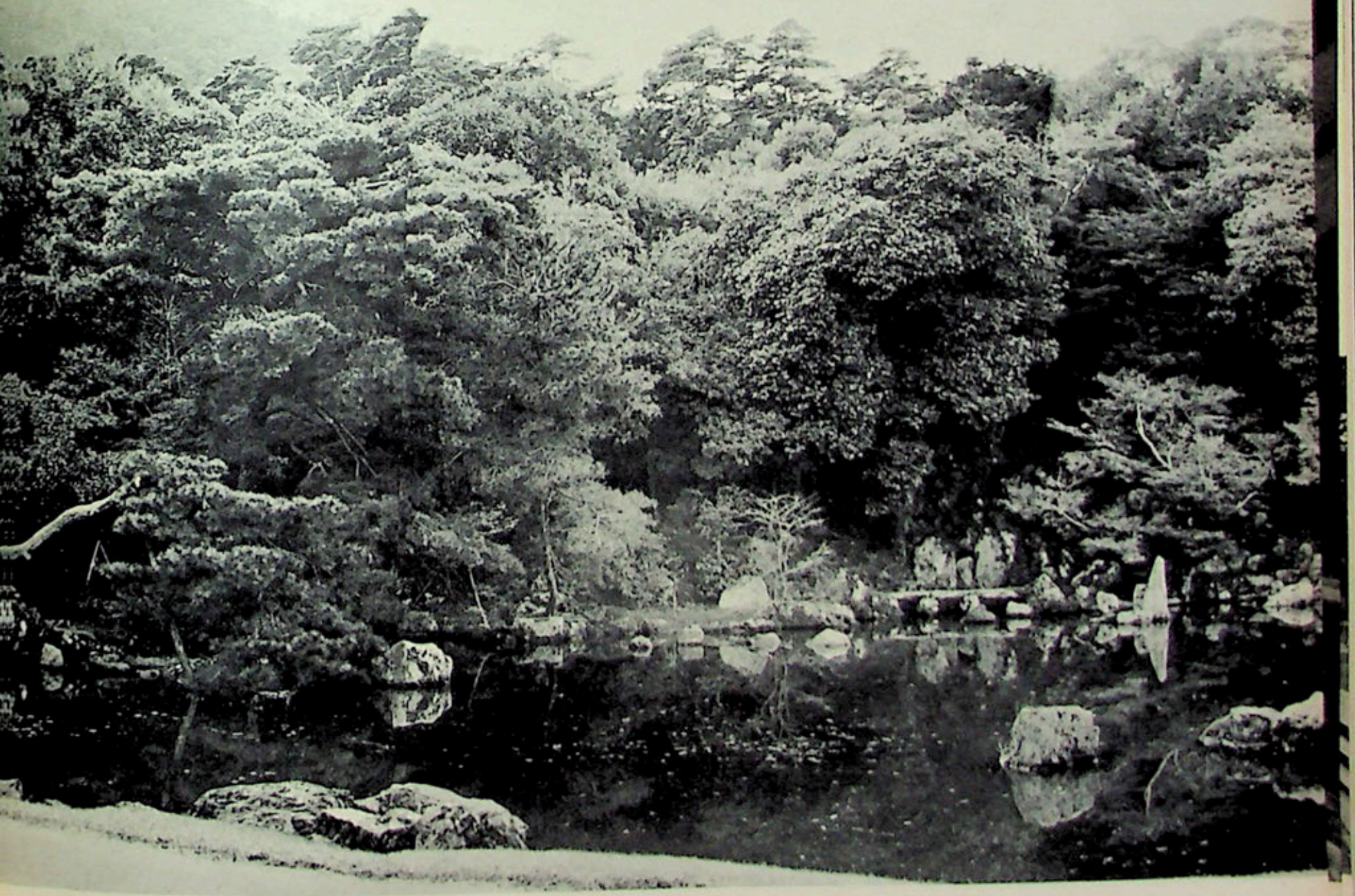


Peinture à l'encre de Chine ornant une paroi coulissante du monastère de Ho-jo (Daitokuji). Les arbres aux formes ttorturées sont des créations de peintres que les jardiniers s'appliquèrent à reproduire fidèlement. ►

A l'extrême droite

Peinture à l'encre de Chine sur une porte coulissante du monastère de Ho-jo. La montagne et la cascade, la rivière et le pont, les arbres torturés sont les sujets que l'on rencontre le plus souvent tant dans les peintures que dans les jardins, évoqués par quelques coups de pinceaux ou quelques pierres.

Le jardin du Tenryû-ji, un des plus anciens de Kyoto, est le premier exemple connu de jardin de monastère Zen. Il marque la transition entre le style chinois ancien et le « jardin-tableau » japonais, entre le jardin où l'on circule et celui que l'on contemple d'un point fixe. C'est le moine Musô Kokushi qui y ajouta les arrangements de pierres. Le panorama de ce jardin se poursuit pages 74-75, en bas. ▼

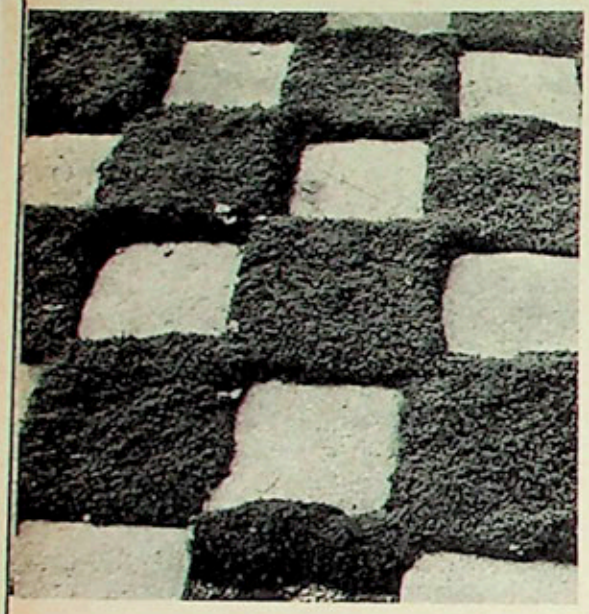


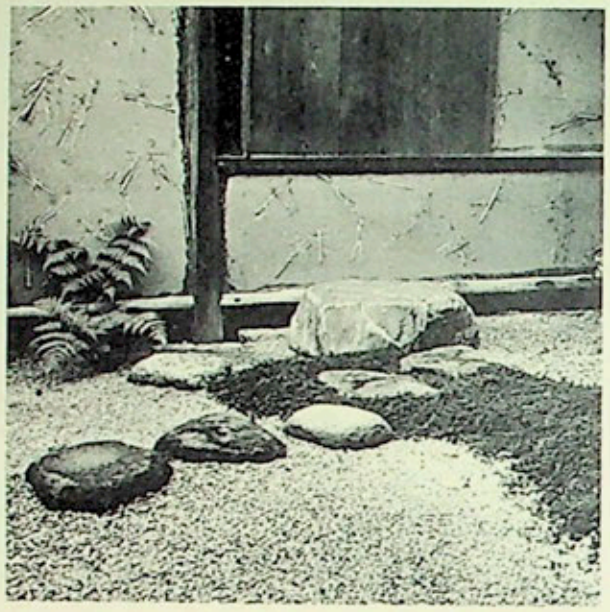
Ci-dessous, à gauche: *La reconstruction des différents jardins du monastère Zen du Tôfuku-ji, fondé en 1236, a été confiée à M. Mireï Shigémori, un des plus grands spécialistes actuels; celui-ci n'est composé que de pierres plates et de mousses.*

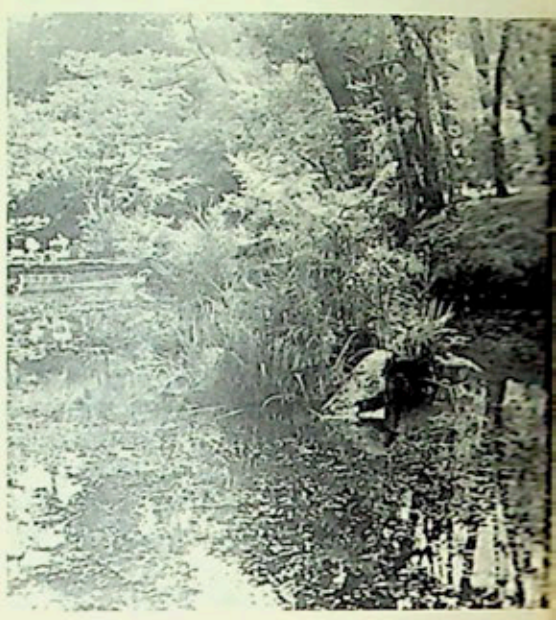
Ci-dessous, au centre: *L'entrée du pavillon de thé personnel de M. Mireï Shigémori. Remarquez l'emploi systématique de matériaux bruts, la paille apparente dans le mur de pisé. La disposition apparemment désordonnée des sept pierres est en fait le fruit de longues recherches.*

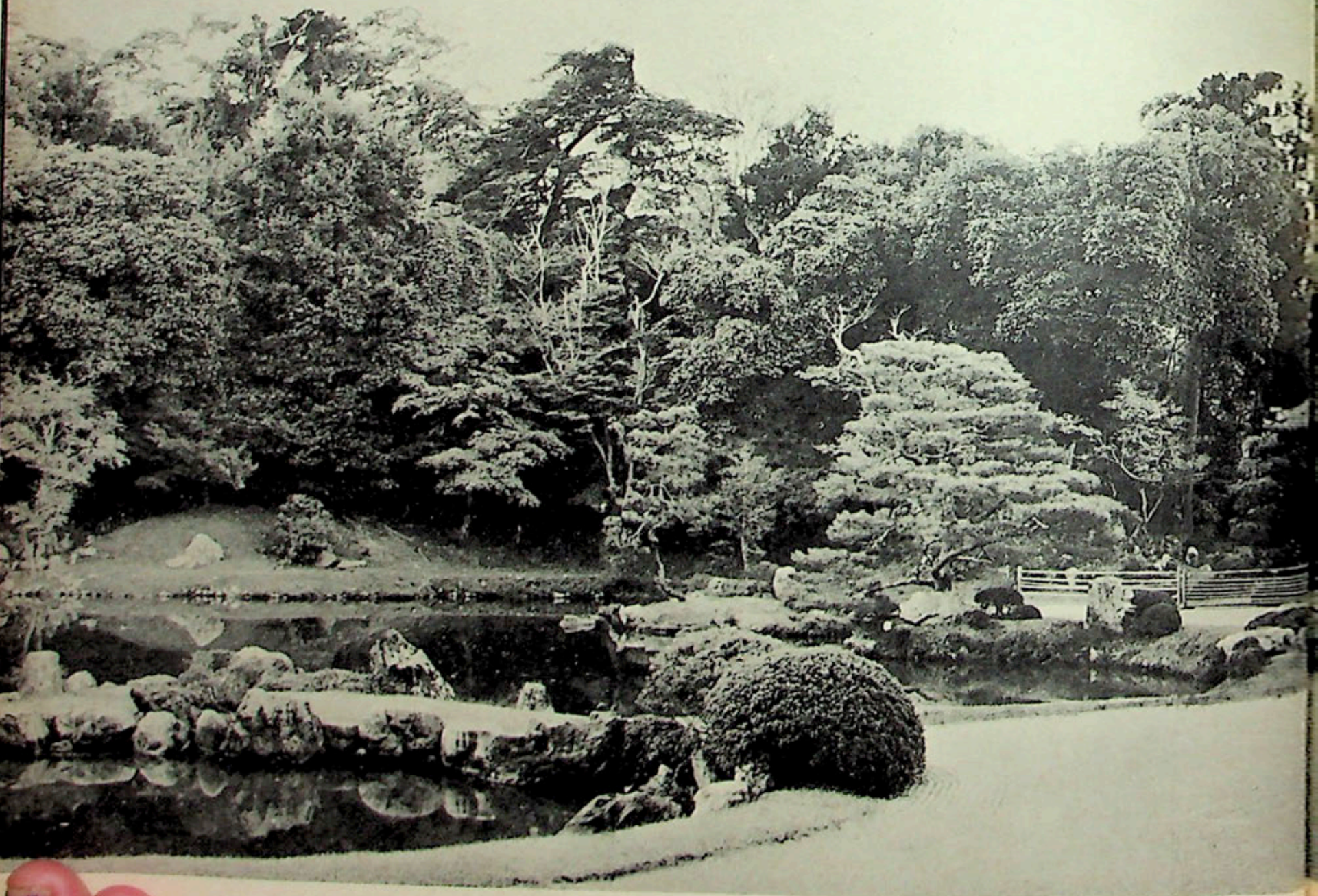
Une « Ile-Tortue » dans le jardin du Saiho-ji — plus connu sous le nom de Kokedera (temple des mousses). Ce jardin, œuvre de Musô Kokushi (1275-1351) est composé dans le style chinois ancien autour d'un grand étang en forme du caractère cœur. On s'y promenait en barque.

▼









Peinture d'une cloison coulissante au monastère du Daisen-in, par Kano Motonobu (1476-1559). Les peintures ne représentent que des extérieurs. Même quand les cloisons sont toutes fermées, les Japonais restent ainsi en contact avec la nature.

fumée, un toit de chaume recouvert de mousse, une sculpture de pierre envahie de lichen, ont plus de prix que des œuvres qui auraient miraculeusement conservé l'apparence du neuf. Or de tous les arts, le jardin est celui sur lequel le « sabi » a le plus heureux effet.

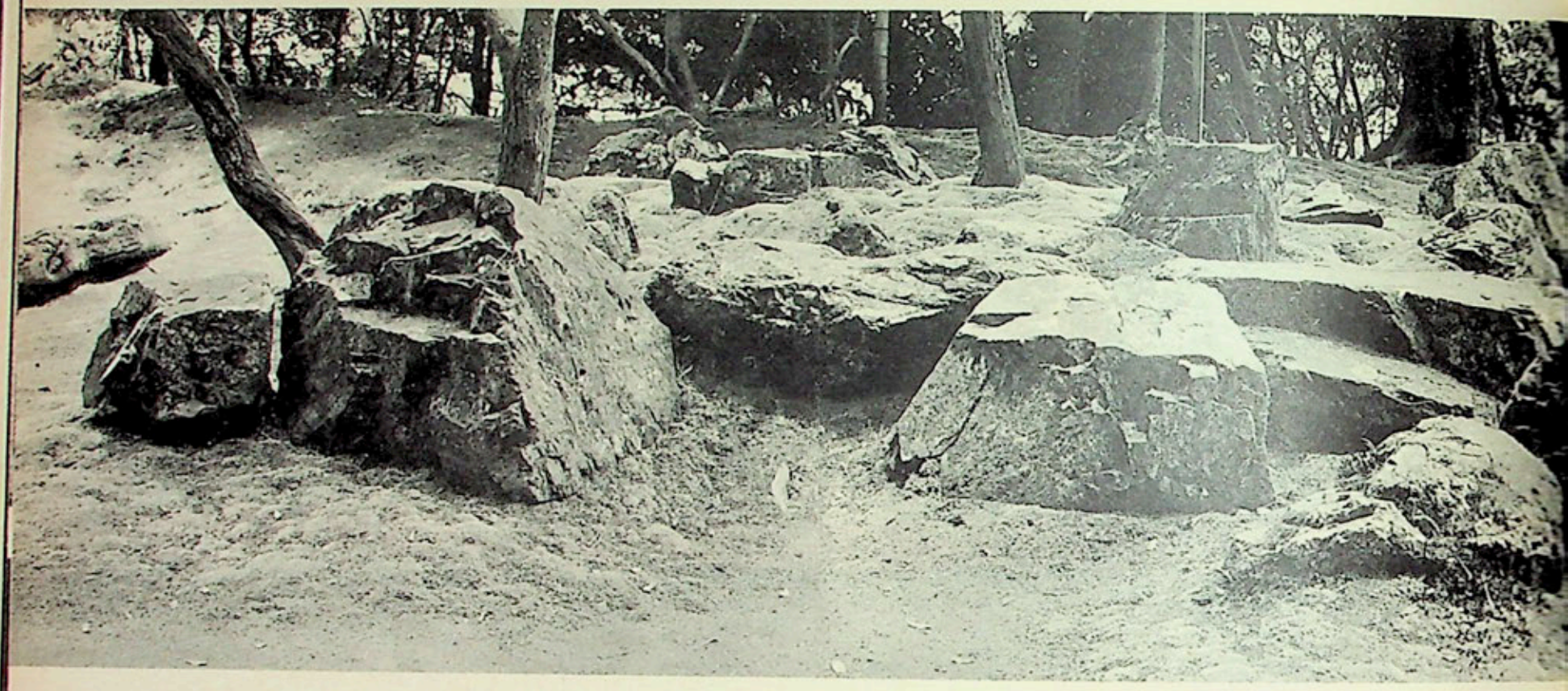
Dans tous les traités de jardins il est même clairement indiqué que celui-ci ne pourra devenir une œuvre d'art que plusieurs années après sa construction, lorsque le « sabi » aura transformé tous ses éléments au point que l'observateur ne pourra plus distinguer la part de création de l'homme de celle de la nature. Mais la nature est aveugle et l'action du temps doit être soumise à un contrôle constant. L'Européen aime la nature sauvage, le Japonais la craint. Ses sentiments envers la nature sont très différents des nôtres et ce serait se condamner à ne jamais pouvoir apprécier un jardin japonais que de vouloir le comparer à un jardin occidental.

Du VIIIe au XIIe siècle (période Héian) les Japonais construisent des jardins en s'inspirant des modèles chinois. Des vestiges de tels jardins existent encore près de Kyoto. Toujours de très vastes dimensions, leur centre était souvent occupé par un lac où l'on circulait en barques.

C'est seulement à l'époque suivante, au XIIIe et XIVe siècle (époque Kamakura 1185-1392), après les sept siècles de vie artistique intense qui ont suivi l'apparition au Japon du bouddhisme et de la civilisation chinoise, que le jardin spécifiquement japonais devait naître. Je ne parle pas ici du jardin d'accès à la maison, mais de celui que l'on contemple de la pièce de réception. Pas de couleur vive dans la maison, seulement une harmonie de tons neutres. Le décor principal est situé à l'extérieur: c'est le jardin que l'on découvre en écartant les « shojis ». Ce jardin n'est pas un accessoire de l'habitation, mais un de ses éléments essentiels, au même titre que les nattes qui recouvrent le sol, les planches du plafond, les murs de pisé, les portes à glissières; celles-ci recouvertes de papier servent parfois de support à des pein-

Au bas de la page: *Le célèbre jardin du monastère Zen du Ryoan-ji est le plus parfait exemple de jardin-tableau abstrait servant de support à la méditation. Ce jardin, composé de quinze pierres et de gravier blanc ratissé, est attribué au peintre Sô-ami (fin du XVe siècle).*

Dans le grand jardin ancien du Saiho-ji (Kokedera) se trouve un des plus remarquables arrangements de pierres du Japon, en forme de tortue sur un tapis de mousses. Œuvre de Musô Kokushi (1275-1351).



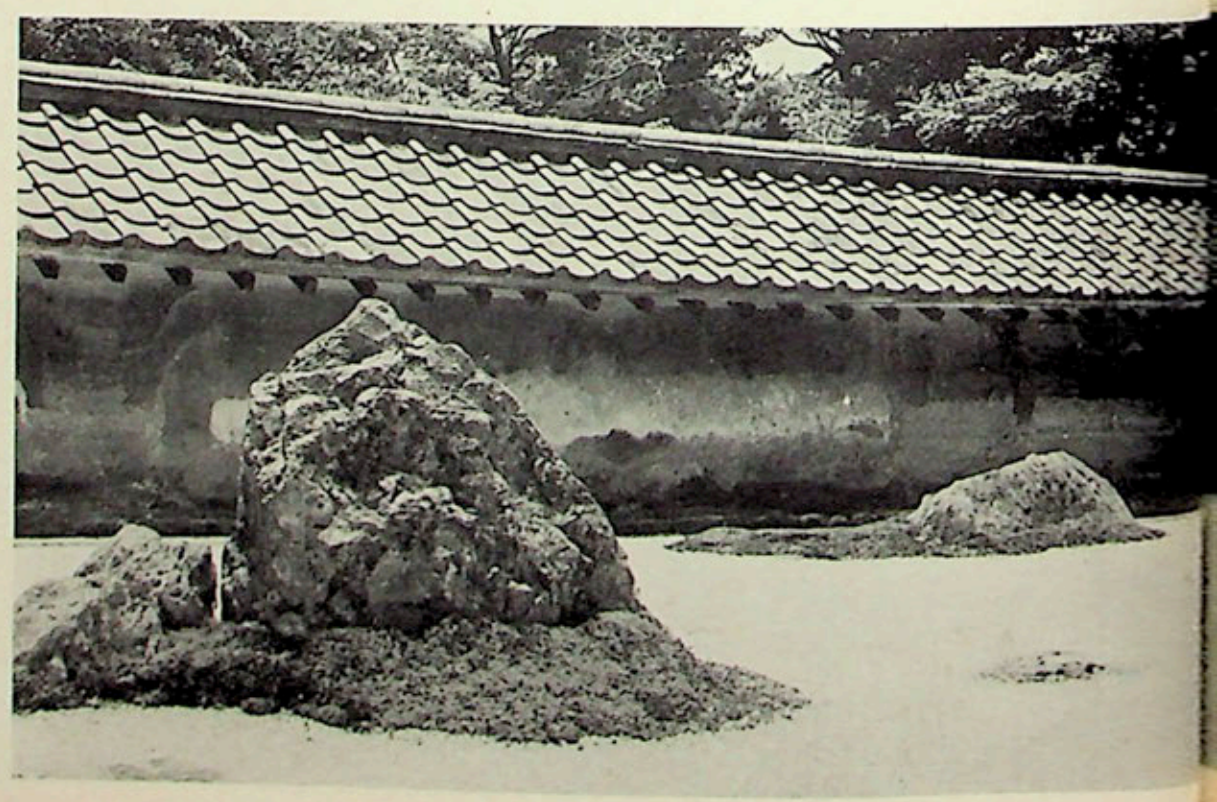
tures. Il est intéressant de noter qu'elles ne représentent alors que des paysages, des oiseaux, des scènes d'extérieur.

Devant les « shojis » se trouvent en général une galerie d'un mètre de large, en parquet sombre, qui domine d'environ 60 centimètres le jardin. C'est de là qu'on le contemple. Il est d'ailleurs conçu pour être vu de là, par un homme en position de repos, c'est-à-dire à genoux sur les talons (les yeux sont alors à environ 80 centimètres du plancher). Ce jardin ne correspond guère à la définition qu'en donne le Littré. N'employons donc plus ce terme qui prête à confusion. C'est « o niwa » (o, particule honorifique utilisée pour les choses importantes de l'existence: le thé, le bain, les cadeaux...). Appelons le « Jardin-Tableau ». J'ai choisi ce terme car c'est avec la peinture que cet art a le plus de rapports — peinture japonaise bien entendu.

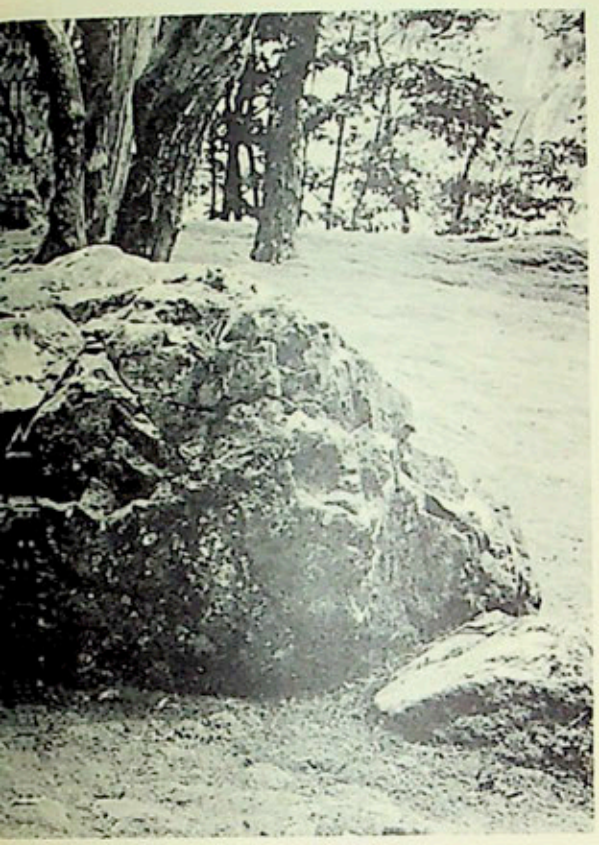
La composition-même de tous ces jardins-tableaux rappelle de façon frappante celle des peintures; très souvent le centre est vide. Les éléments principaux sont rejetés sur les bords, donnant parfois l'impression de sortir du cadre. La symétrie est absente du jardin-tableau comme de la peinture.

Le jardin-tableau est en général figuratif. Les sujets choisis sont les mêmes que ceux des peintures: très souvent on y trouve l'opposition des éléments contraires (le Yin et le Yang des Chinois): la tortue et la grue, (la matière et l'esprit), la montagne et la cascade, la mer et les îles, le mâle et la femelle... Pour ces représentations, des conventions particulières sont utilisées: la tortue, la grue, les montagnes, les îles sont figurées par des pierres et des arbustes taillés; la mer, les rivières, les lacs, soit par de l'eau, soit plus couramment par des graviers blancs ratissés.

Comme la peinture le jardin est conçu pour être vu d'un point fixe. Sa dimension réduite n'est pas due, comme certains l'ont suggéré, à une tendance japonaise à la miniaturisation, mais elle correspond tout simplement à celle du champ visuel. Le jardin-tableau doit même parfois être embrassé du regard dans son ensemble non seulement d'un point, mais sans qu'il soit besoin à



M. Mireï Shigémori, auteur de ce jardin du Tôfuku-ji, a su créer avec seulement quelques blocs de pierres sur du gravier ratissé un des jardins les plus impressionnants de Kyoto, tout à fait dans l'esprit des anciens maîtres, mais en même temps de notre époque. ►



l'observateur de tourner la tête. Le plus parfait exemple est le célèbre jardin du Ryoan-ji à Kyoto. Accroupi au milieu du balcon qui le domine, les yeux fixés au centre, les murets qui le limitent de part et d'autre, distants de vingt-deux mètres, sont tout juste perceptibles.

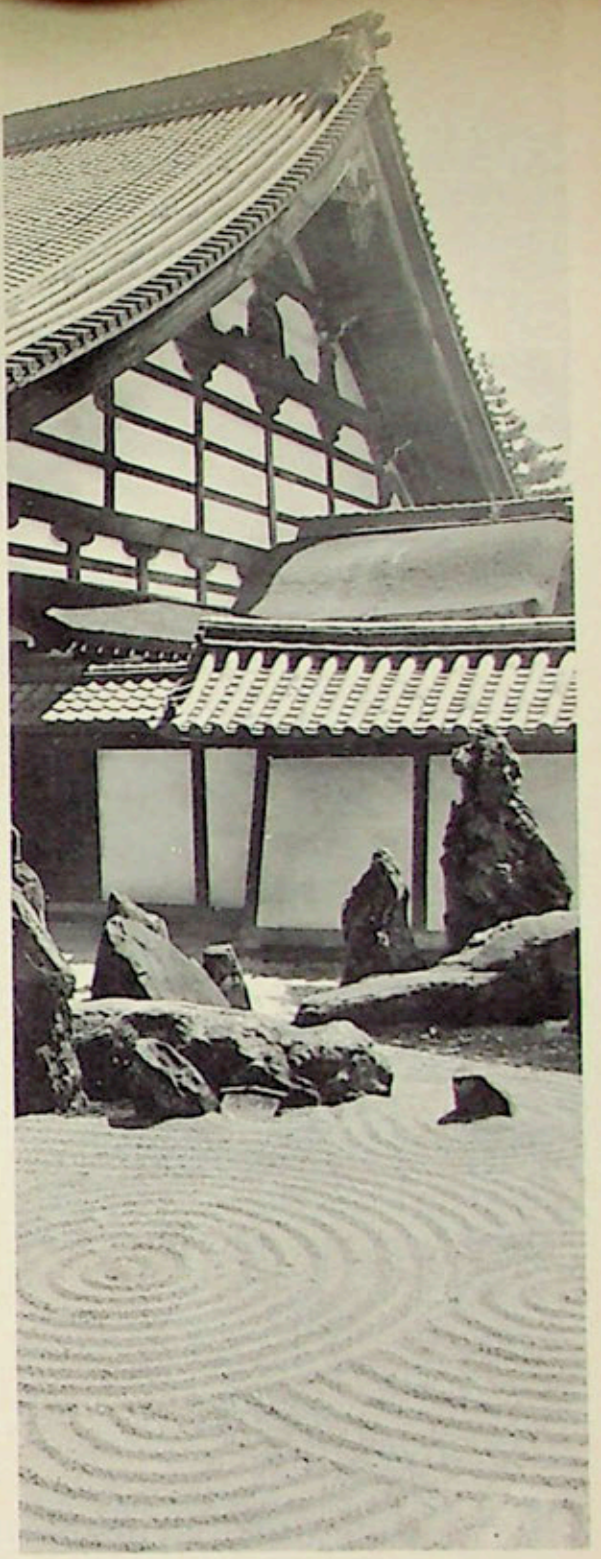
L'art du jardin-tableau a suivi une évolution comparable et parallèle à celle de la peinture. Des rapports étroits unissent un jardin-tableau et une peinture contemporains. Toute innovation, toute apparition d'un style nouveau en peinture a eu son contrecoup immédiat dans le jardin-tableau.

Dans les premières années du XVe siècle (début de la période Muromachi: 1392-1568), sous l'influence du Zen, la peinture devient monochrome. Quelques coups de pinceaux d'encre de Chine sur une feuille blanche suffisent à l'artiste pour créer un univers. La tendance est à l'abstraction. Le jardin-tableau, comme la peinture, devient un simple support à la méditation. De cette époque datent les célèbres jardins-tableaux des monastères Zen de Kyoto: Daisen-in, Ryoan-ji, Ginkaku-ji...

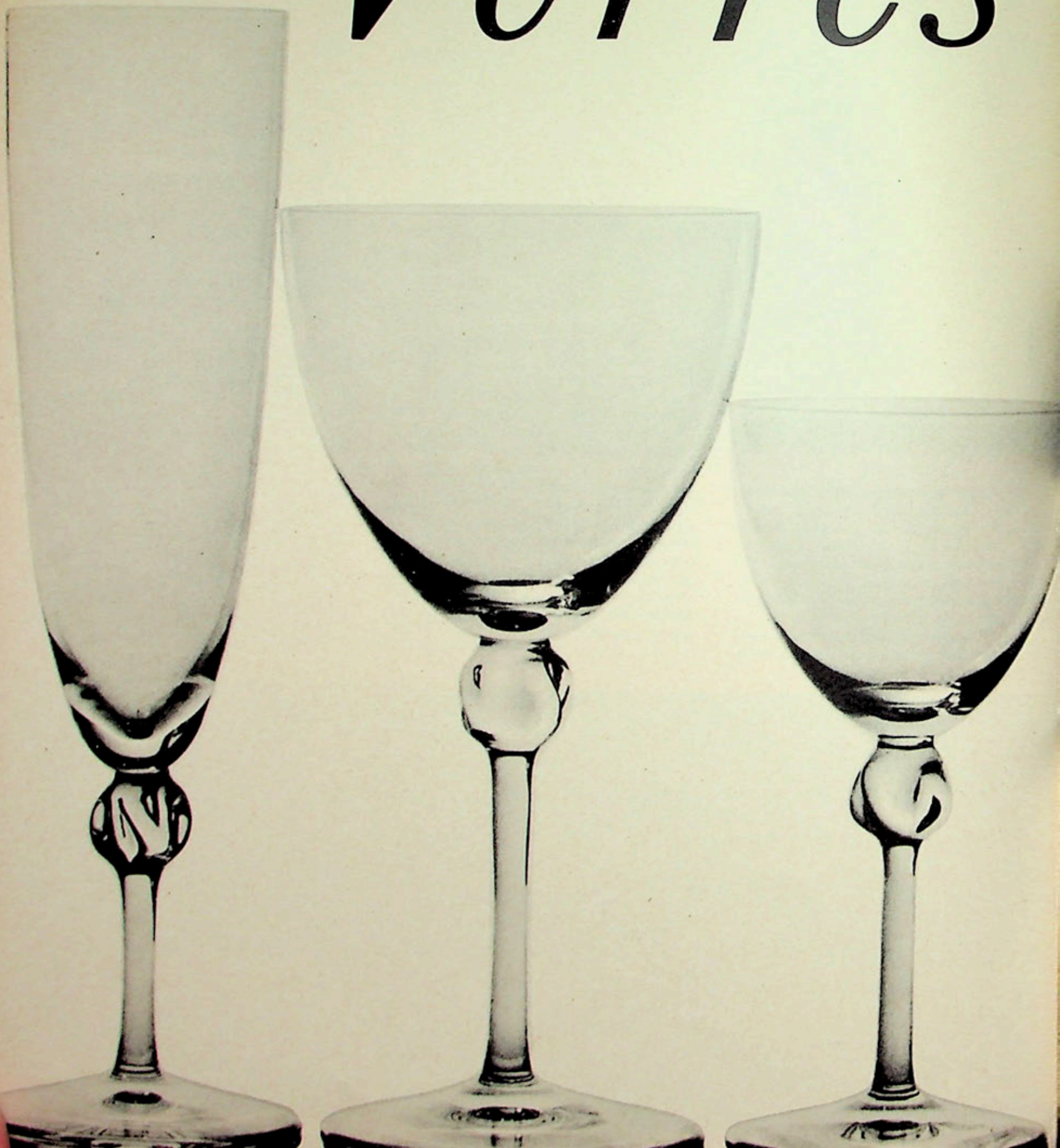
Pas plus de couleur dans ces jardins que dans les peintures; aucune fleur, quelques rochers sur le gravier blanc. Parfois la végétation elle-même est bannie ou n'est présente que sous la forme de quelques brins de mousse.

De cette époque aussi datent les plus belles calligraphies non figuratives: trois, cinq, sept idéogrammes, jetés sur le rectangle blanc du papier, sont déformés au point d'être devenus illisibles. Le célèbre jardin-tableau du Ryoan-ji se présente aussi sous la forme d'un rectangle de gravier blanc ratissé sur lequel, harmonieusement disposés, on compte cinq groupes de trois pierres sombres. Le Ryoan-ji date des dernières années du XVe siècle.

(Suite en page 77.)



Verres

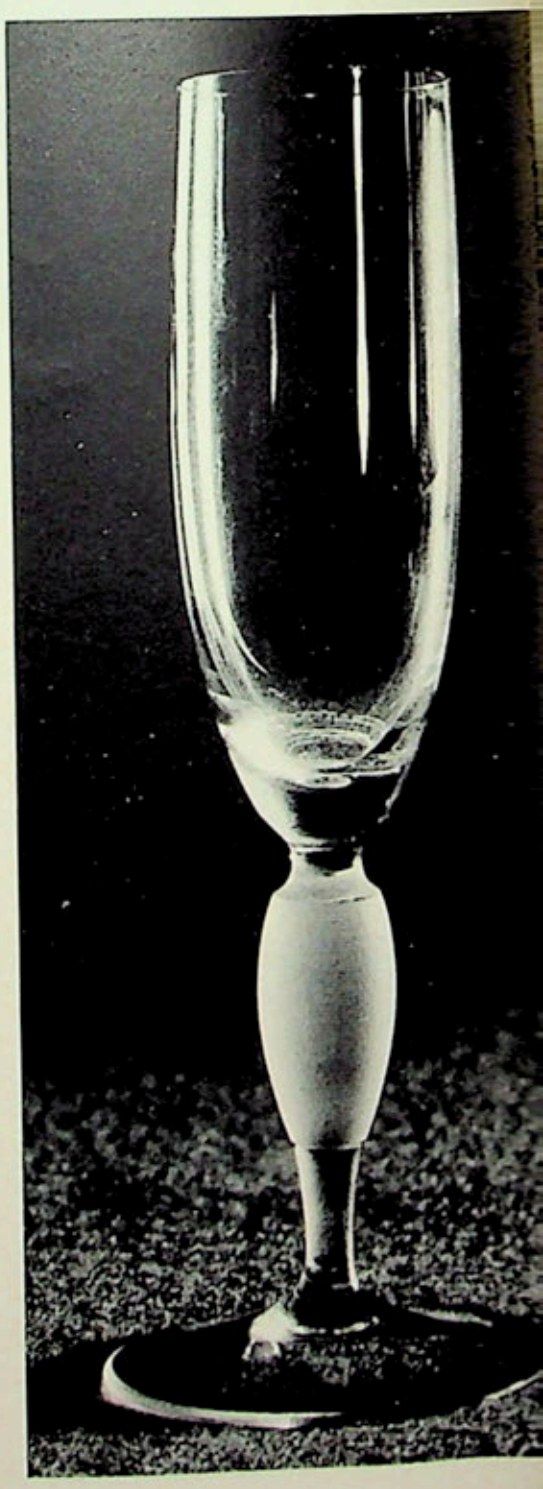


▲
Verres à orangeade et à whisky importés de Hambourg; ce sont des gobelets droits et resserrés à leur base par un fond lourd et plus étroit. La carafe derrière laquelle ils se silhouettent est en verre vert. Distribué par **Markhbein.**

En haut de la page
Large gobelet à fond en cristal taillé d'excellentes proportions. **Cristalleries de Saint-Louis.**

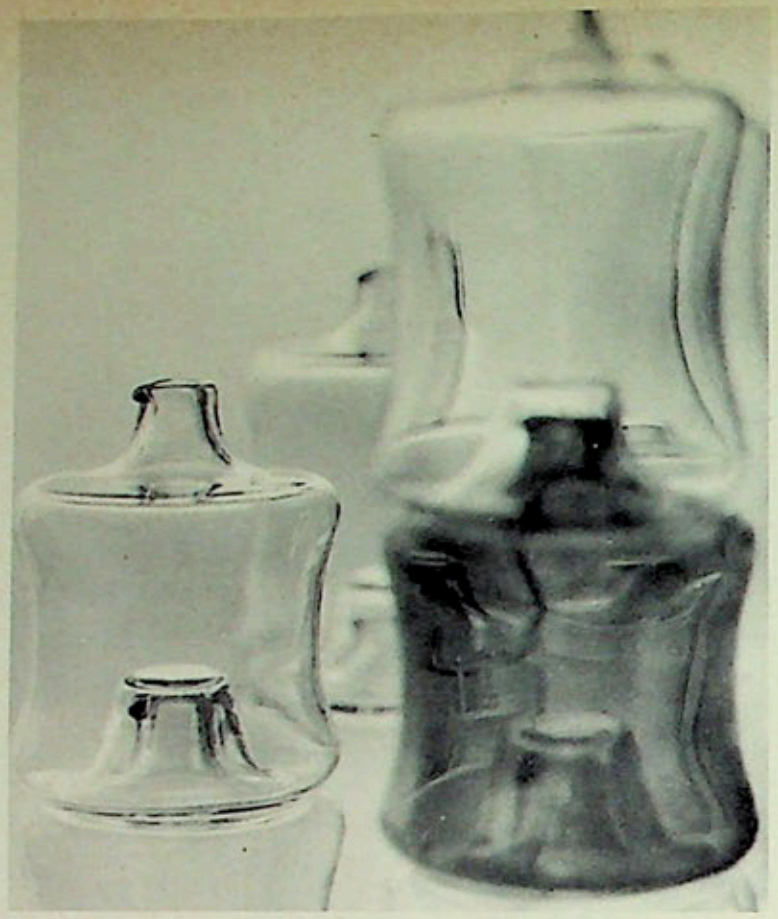
◄ Dernière création de **Daum,** ce service de table est à la fois classique et audacieux: une boule asymétrique relie le calice au pied fin et droit.

Classique d'inspirati
service « Dom Perignon »
Cristalleries de Bacc
est d'une rigoureuse éléga

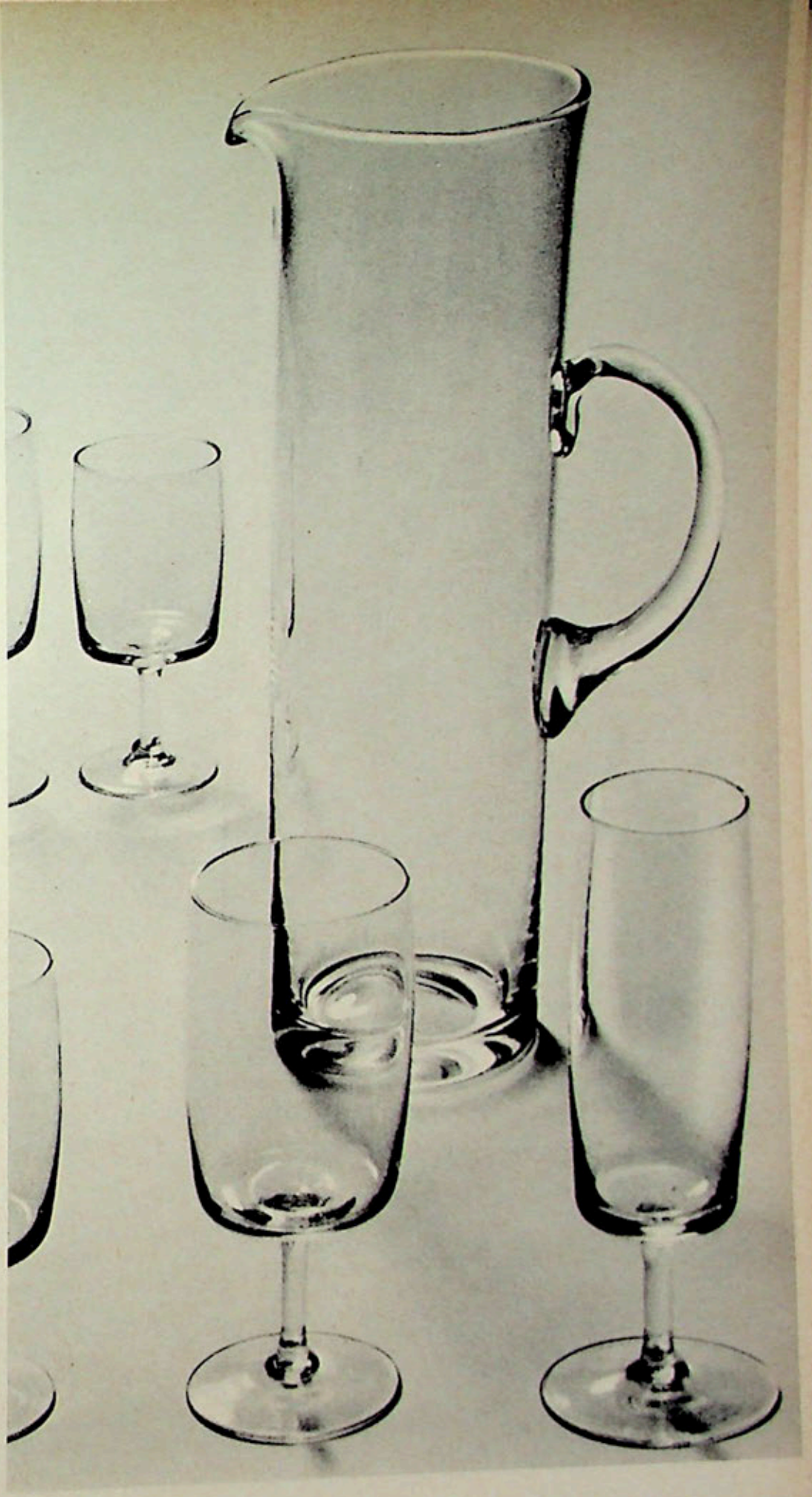


▲
Une boule blanche opalinée sur une base évasée forme le pied de ces fragiles verres soufflés à Murano. **Venini.**

Flûte à champagne d'importation allemande. Le pied légèrement renflé est en ► verre mat finement cannelé. **Verroceram.**



◄ Ces flacons créés par Timo Sarpaneva et édités par la manufacture Iittala montrent le respect du « designer » finlandais pour les formes traditionnelles. **Formes finlandaises.**



▲
Service aux lignes allongées convenant aussi bien aux jus de fruits qu'à l'eau ou aux vins. **Cristalleries du Val d'Andelle.**

◄ Verres et carafes à double bec dessinés par Timo Sarpaneva.
Formes finlandaises.

EN GRÈCE

Suite de la page 23

Les travaux de ces dernières années dans les sites archéologiques du Péloponèse ont été fructueux. On n'en peut signaler ici qu'une petite partie.

A Mycènes, après la découverte et l'exploration du deuxième Cercle des Tombes, les recherches ont été poursuivies pour préciser la chronologie des murs de l'Acropole et de la citadelle. A Argos, l'Ecole française a fouillé durant plusieurs années au pied de la citadelle de la Larissa et près du Musée, avant l'aménagement du portique qui le complète aujourd'hui. On a adopté là une méthode de quadrillage du terrain qui assure l'exploitation systématique des trouvailles. On a repéré ainsi, sous le niveau moderne, un habitat d'époque byzantine (XIII-XIVe s.), un état byzantin plus ancien avec des éléments de murs importants et, autour de la construction, une couche de petits graviers dont la présence, dans les différents sondages, a constitué un point de repère précis. Venaient ensuite, presque directement, une nécropole protogéométrique (Xe s. av. J.-C.) puis une installation artisanale antérieure, peut-être submycénienne (XIe s. av. J.-C.), qui était sans doute une poterie.

Les trouvailles faites pendant les campagnes successives sont présentées dans le nouveau musée, inauguré l'année dernière. La plus importante de ces pièces est sans doute la cuirasse de bronze découverte, avec son casque, dans une tombe de la fin du VIIIe siècle (voir page 19). Elle apporte le plus ancien témoignage que l'on connaisse de l'emploi, en Grèce pré-archaïque, des cuirasses entièrement métalliques.

Les découvertes des archéologues allemands à Samos (voir page 23), à Olympie surtout mériteraient qu'on s'y arrête longuement. Ils ont entrepris depuis 1956, sous la direction du Pr. Kunze, l'exploration du remblai nord du stade et ont découvert au-dessous, dans les couches archaïques, de nombreux puits creusés et utilisés occasionnellement lors des grands rassemblements de pèlerins venus aux Panégyries (voir page 21). Ces puits contenaient, avec des céramiques, une étonnante quantité de très beaux bronzes (voir page 22): statuettes du VIIe et du VIe siècle, représentant des guerriers, des jeunes gens, des silènes, casques archaïques, chaudrons et trépieds, — certains remarquablement décorés — qui étaient des offrandes au sanctuaire. D'autres trouvailles de ce genre ont été faites à l'emplacement du futur musée, sur le versant opposé du Kronion, et on a dégagé aussi, dans les sables de l'Alphée, un casque en bronze dont l'inscription indique qu'il a été dédié par Hiéron et les Syracusains vainqueurs des Tyrrhéniens en 474 av. J.-C.

Enfin, près du petit édifice de l'*Altis* désigné, sur la foi de Pausanias, comme l'atelier de Phidias, on a trouvé les restes d'une fonderie et d'assez nombreuses matrices de terre cuite. On a constaté qu'elles pouvaient servir à marteler un métal relativement malléable comme l'or. On peut donc les mettre en relation avec l'exécution de la colossale statue chryséléphantine de Zeus. Il y avait aussi des petits moules de terre cuite, en forme de fleurs, d'étoile à trois branches, de palmette et de cœur qui servaient à couler les ornements de verre. Mais une autre découverte évoque plus directement encore la présence et l'activité de Phidias en cet endroit: c'est un simple vase cannelé, portant sur le fond cette inscription: Φειδιό:ειμί (voir page 22).

Rien d'aussi spectaculaire n'est apparu à Delphes depuis quelques années. L'Ecole Française travaillant surtout actuellement à Délos et à Thasos, la principale transformation du site est l'apparition du nouveau musée, dont la ligne volontairement basse rompt pourtant sans discrétion la pente impressionnante des Phédriades. Les aménagements intérieurs sont en cours (voir page 20). La restauration de certaines statues, après les dommages subis dans leur retraite de guerre, a posé des problèmes ardus: les armatures de fer prises dans les marbres ont rouillé à l'intérieur. Il a fallu, avant de les remplacer par du cuivre, les retirer avec la minutie et la patience que l'on devine. La même dextérité n'a pas présidé à toutes les réfections (Cléobis et Biton, chaussés de neuf, se cambrent, au lieu d'avancer l'épaule pour tirer le char de leur mère). Pour le reste, avant que les travaux ne soient achevés et que la présentation des sculptures ne soit définitive, on ne peut dire ce que sera le musée. On attend aussi avec impatience le retour des objets d'or et d'ivoires archaïques découverts en 1939 devant le portique des Athéniens, qui sont pour le moment à Athènes, dans les dépôts du Musée National.

Les archéologues français, après Argos, ont travaillé principalement ces derniers temps à Thasos et à Délos. A Thasos, autour de l'Artémision et du sanctuaire d'Athéna, de nombreux ex-voto ont été exhumés, bronzes, ivoires, statuettes et coupes de terre cuite. Celles-ci reflètent une intéressante variété de style (voir pages 20 et 22). Dès le VIIe siècle en effet, Corinthe, Samos, Clazomène, Rhodes, exportaient des céramiques vers Thasos. Au VIe siècle, les coupes attiques connurent une faveur prépondérante. Mais ces apports de l'extérieur n'empêchèrent pas le développement d'une brillante école thasienne que les découvertes récentes permettent de mieux connaître. Ce sont des vases et des plats à décor orientalisant, peints selon une technique originale de rehauts et d'aplats de couleur sur un engobe clair. Leur charme naïf s'efface ensuite lorsque les céramistes de l'île commencent à imiter les modèles attiques.

Conversation dans l'atelier

Suite de la page 59

On fait fausse route en pensant qu'on va marier la sculpture et l'architecture aujourd'hui, parce qu'une bonne architecture aujourd'hui est une sculpture. Or, je place sur le même plan la sculpture et la poésie. L'une et l'autre, quand c'est vraiment bien, c'est tout de même ce qu'il y a de mieux.

Et il est très difficile d'en parler. Il faut absolument à ce sujet supprimer le langage poétique.

L. H. / *Vous voulez probablement dire le langage pseudo-poétique...*

I. W. / Oui.

L. H. / *Pensez-vous qu'il y ait des interférences réelles, agissantes, entre peinture et sculpture?*

I. W. / Je ne crois pas. Je n'en vois pas du tout.

L. H. / *Quels sont vos rapports à vous, personnellement, avec les peintres ou la peinture contemporaine?*

I. W. / J'ai des rapports avec la peinture seulement dans la mesure où je la considère comme un fait mental. Les tableaux, ce sont des phénomènes vivants accrochés au mur. J'ai fait une sculpture après une visite chez Saby par exemple. Personne au monde ne pourrait le penser.

L. H. / *Et Duchamp? Et Max Ernst? etc...*

I. W. / Non. Ce que le sculpteur peut trouver chez un peintre, c'est seulement la liberté du geste, la liberté et la facilité de s'exprimer, mais qui ne sont peut-être qu'apparentes...

L. H. / *Et qui ne se rencontrent jamais dans la sculpture?*

I. W. / Je l'ai vue peut-être chez Duchamp-Villon, parfois aussi chez Arp: un geste d'une très grande innocence. On fait les choses comme si c'était un don du ciel. Une liberté qui vous fait respirer. On fait les choses comme sans y penser...

L. H. / *Et la poésie? Au fond, vous avez l'impression qu'elle vous influence, ou qu'elle vous est plus proche que la peinture?*

I. W. / Oui. Par cet état de détachement où il n'y a ni sujet, ni matière qui intervienne.

L. H. / *Les termes encore couramment employés: abstrait, figuratif, vous paraissent absurdes?*

I. W. / Oui. Je pense qu'on est toujours figuratifs. On fait d'autres figures. C'est tout.

L. H. / *Vous sentez-vous des rapports avec les sculpteurs des siècles passés — hors les sculpteurs esquimaux, etc...*

I. W. / Bien sûr. J'aime par exemple les sculptures égyptiennes, qui ont été faites avec un tel amour, un tel amour de la Chose (la Res). J'aime la sculpture charnelle. Mais c'est curieux, je suis

A Délos, des recherches topographiques ont été poursuivies parallèlement autour de l'Aphrodision et au-dessus de la baie de Fourni. On y a dégagé plusieurs maisons d'époque romaine, une rue dallée avec son égout, des colonnes qui portaient l'auvent d'une maison. Les trouvailles de terre cuite ont été abondantes: vases, coupes, réchauds de différents types, et parmi ceux-ci un haut réchaud sur pied élevé, trouvé en 120 morceaux dont l'important décor en frises superposées (combat d'amazone et cavalier grec attaquant un barbare, atlantes, têtes de silène) indique, plus que l'objet utilitaire, le meuble «de luxe» (voir page 19). La présence à la période hellénistique de nombreux réchauds de ce genre en Asie Mineure, en Egypte, dans les îles de la mer Egée, permet de fixer leur lieu de fabrication dans la partie orientale du bassin méditerranéen.

Une autre trouvaille intéressante a été celle d'une série de petits masques décoratifs en terre cuite, qui représentent des types connus de la comédie nouvelle (celle de Ménandre (IVe-IIIe s.), ainsi désignée par opposition à la comédie «ancienne», qui est celle d'Aristophane): la vieille femme qui louche, par exemple, (voir page 19), dont on ne possédait pas d'exemples jusqu'à maintenant.

Il resterait à citer bien d'autres trouvailles tant en Grèce continentale que dans les îles. Signalons au moins l'exploration sous-marine de Pheia, sur la côte occidentale du Péloponnèse, (engloutie sans doute dans le tremblement de terre qui détruisit le temple de Zeus à Olympie) qui a amené la trouvaille de deux idoles cycladiques parmi des vestiges postérieurs, s'échelonnant du VIIe siècle à l'époque romaine. Et, pour finir, mentionnons en Crète, à côté des recherches de Palmer qui vont modifier sensiblement les données acquises, les importants travaux de M. Doro Levi et de l'Ecole italienne à Phaistos, où ont été découverts les restes des phases palatiales les plus anciennes de la Crète.

Dans ce domaine précisément, la remise en question de certaines conclusions d'Evans, ainsi que les données nouvelles apportées par le déchiffrement des tablettes inscrites trouvées à Pylos, sont, en même temps qu'une invitation à la prudence, un exemple des perpétuels recommencements de l'archéologie.

Si vous voulez en savoir davantage

En visitant vous-mêmes les sites et les musées dont parle l'auteur, vous constaterez sûrement que de nouveaux changements ont pris place depuis son récent voyage.

---

allée en Italie au moins quinze fois. Je n'y ai jamais regardé la sculpture.

L. H. / *Vous n'allez tout de même pas me dire qu'à Rome vous avez ignoré le Bernin?*

I. W. / Non, bien sûr. J'aime beaucoup ce délire de chair, et de mouvement.

L. H. / *Pour moi, Rome est vraiment pour une grande part la ville du Bernin... En dehors de l'Antiquité, il est partout: sur la Piazza Navona, sur les ponts, dans les églises, etc...*

I. W. / Evidemment. On est loin de participer aujourd'hui dans cette mesure à la vie de Paris, ou de n'importe quelle autre ville, de n'importe quelle nouvelle ville...

L. H. / *N'est-ce pas extrêmement regrettable?... Mais, pensez-vous que la connaissance et l'utilisation de matériaux nouveaux ou inhabituels soient un gain pour la sculpture contemporaine?*

I. W. / Cela dépend de ce qu'on en fait. J'ai dit que ma sculpture me paraissait classique à côté de beaucoup d'autres. Mais je ne veux pas dire que je suis uniquement pour le classique.

L. H. / *Ne pensez-vous pas que le matériau, en sculpture comme ailleurs, est tout de même secondaire?*

I. W. / Certainement, puisque je vous ai dit que le primordial, c'est l'humain, le spirituel. Mais on peut être limité ou favorisé par le matériau. Là où l'on est le plus libre, c'est quand il n'y a rien de préfabriqué. C'est là que l'on fait réellement ce que l'on veut faire.

L. H. / *A propos du mode de présence de la sculpture dans le monde moderne, vous me disiez tout à l'heure que personne ne la voyait ou ne la sentait vraiment. Vous disiez et vous dites qu'elle est encore absente du monde d'aujourd'hui. C'est ce que je pense: absente, beaucoup trop absente. Mais, le pensez-vous vraiment?*

I. W. / Oui. Elle n'en fait pas vraiment partie. Et pourtant elle a aujourd'hui une importance très réelle, et qui n'existait pas il y a dix ans. Il y en a partout. C'est un phénomène nouveau, — qui mérite d'être traité tôt ou tard comme un phénomène susceptible de susciter un langage... Mais la sculpture est encore en dehors du monde. J'ai l'impression qu'elle est parfois regardée, mais qu'elle n'est pas perçue, qu'elle n'est pas sentie.

L. H. / *Autrement dit, l'homme moderne ne l'a pas dans la peau.*

I. W. / Oh! non. Elle est bien en dehors. Les gens ne la sentent pas...

Si vous voulez en savoir davantage

Allez visiter le Musée Bourdelle, 16, rue Antoine-Bourdelle, où l'exposition Isabelle Waldberg - Jean Cardot durera jusqu'au 15 septembre.

Jardins japonais

Suite de la page 69

A la période suivante, connue sous le nom de Momoyama (1568-1615), on assiste à une réapparition de la couleur et à une recherche d'exotisme. Sur les feuilles d'or qui couvrent les «fusuma» (parois coulissantes) des demeures seigneuriales (palais de Nijo à Kyoto), ou même de certaines salles de monastères bouddhistes, apparaissent des tigres au milieu de palmiers. Dans les jardins-tableaux de cette époque, il n'est pas rare de voir aussi des palmiers que les maîtres jardiniers ont fait venir des îles Riou-Kiou (Okinawa), ou du sud de la Chine.

Mais comment s'étonner de tous ces rapports entre peinture et jardin-tableau, quand on apprend que les maîtres-jardiniers étaient avant tout des peintres. Ce sont même les plus grands noms de la peinture japonaise qui sont les auteurs des jardins-tableaux les plus célèbres. Ceux du Ryoan-ji, du Daisen-in, du Ginkaku-ji sont attribués à Sôami; un autre au grand Sesshu Tôyô. Très souvent c'est le même artiste qui a conçu le jardin-tableau d'un monastère et en a orné les fusuma.

L'art du jardin-tableau est donc très proche de celui de la peinture, mais sa technique est toute différente. D'abord parce que le peintre-jardinier utilise les trois dimensions, ensuite parce qu'il dispose de matériaux tout autres, minéraux et végétaux, et enfin parce qu'il doit tenir compte du jeu de la lumière, des variations saisonnières de la végétation et de la modification qu'y apportera le temps.

Pour assurer une bonne conservation à son œuvre, l'artiste a presque toujours utilisé comme éléments principaux de ses compositions ceux qui sont le moins sujet à modification: rochers, cailloux, graviers, eau, arbres et arbustes à feuilles persistantes et ne fleurissant pas. Les plantes à fleurs sont bannies du jardin-tableau pour cette raison: à leur floraison, la composition serait par trop transformée. Sont à la rigueur tolérées quelques fleurs aquatiques: nénuphars, lotus, iris, dans les pièces d'eau.

L'artiste a toujours largement utilisé les mousses, les fougères, les roseaux, les bambous, les pins... Les érables, dont le feuillage vire du vert au rouge sang en automne, en passant par toute la gamme des jaunes et des ors, ne sont employés que comme toile de fond, décor changeant propre à mettre en valeur, par contraste, le jardin-tableau immuable. Malgré toutes ces précautions, un jardin-tableau demande un entretien considérable. Les jardiniers

(Suite en page 78.)

Jardins japonais

Suite de la page 77

devront veiller à ce que les buissons, dont la masse doit s'harmoniser avec tels arrangements de pierres, n'augmentent pas de volume, et ils devront tailler les arbustes dont la croissance désordonnée dissimulerait ou modifierait une partie importante de la composition. Par exemple dans les étangs — véritables ou suggérés par des nappes de graviers blancs — se trouvent souvent des îles en forme de tortue. On y distingue nettement la tête, légèrement relevée, les quatre pattes, la queue, des éléments de carapace représentés par des pierres. Le volume de la tortue est rendu par un petit pin. Il est bien évident que sa taille devra demeurer invariable.

Les pins sont taillés de façon à ressembler aux représentations de pins que l'on trouve dans les peintures chinoises et japonaises. Certains jardins-tableaux, dit-on, évoquent des paysages célèbres de Chine ou du Japon, mais il s'agit plutôt de la vision que les grands peintres en ont eue que des paysages réels. Le jardin-tableau imite ou évoque la peinture au même titre que la peinture le paysage.

Les étrangers sont en général surpris de constater que les arbres dans les jardins japonais ont presque toujours la tête tranchée. « Comment, se disent-ils, peut-on parler d'« amour de la nature » chez un peuple qui martyrise ainsi ses arbres? ». Certes, un Japonais trouve une certaine beauté à un arbre poussant librement, mais pas d'art. « L'amour de la nature » n'entre guère en jeu dans le jardin-tableau. L'artiste utilise des matériaux naturels, comme l'architecte, le potier ou le sculpteur, mais sa main et son ciseau devront les maîtriser, les dominer; alors seulement l'art pourra naître.

Depuis 1868, date qui marque l'ouverture du Japon à l'Occident, les artistes n'ont pas toujours su comment réagir face à la très forte vague d'influences occidentales qui déferlait sur leur pays. Aujourd'hui on peut assister à une certaine renaissance du jardin-tableau. Dans ce domaine, comme dans ceux des autres arts, c'est par un retour aux sources que les Japonais ont réussi à faire sortir l'art du jardin-tableau de la sclérose où il était tombé depuis un siècle.

M. Mirei Shigémori, un des plus grands maîtres actuels de jardins-tableaux, restaure des jardins anciens ou en réalise de nouveaux dans un style très personnel, puissant et original, qui d'ailleurs n'est pas toujours compris de ses compatriotes par trop conservateurs. Pour continuer à vivre, cet art doit s'adapter à notre époque et à ses exigences nouvelles. Comment, par exemple, concevoir un jardin-tableau qui sera vu, non plus d'une hauteur de 80 centimètres, mais de la fenêtre ou de la terrasse d'un building? Pour réaliser de tels jardins, M. Shigémori me disait s'inspirer de la vision aérienne du monde. D'une telle hauteur, le jardin-tableau devient presque bi-dimensionnel. Ses rapports avec la peinture n'en sont que plus accentués.

L'art du jardin-tableau est le plus japonais des arts japonais. En effet, ni l'architecture, ni la sculpture, ni la peinture, ni la musique n'ont, comme lui, su se détacher complètement de leurs origines chinoises, alors que dès le XIIIe siècle, le jardin-tableau est devenu presque l'antithèse du jardin chinois classique.

Pourquoi le jardin-tableau ne deviendrait-il pas un moyen d'expression d'artistes européens? Les maîtres japonais seraient tout prêts à leur apprendre les techniques et les règles de cet art original. Certes, un jardin-tableau japonais ne prend sa valeur que dans le cadre de la maison japonaise traditionnelle et ne peut être pleinement apprécié que par un homme imprégné de culture sino-japonaise, mais le jardin-tableau, nous l'avons vu, peut s'adapter à des conditions nouvelles, il pourrait fort bien se développer en Occident; il trouverait facilement une place dans nos demeures. Très peu de place d'ailleurs lui est nécessaire: on peut créer un jardin-tableau dans dix mètres carrés, me disait M. Shigémori. Bien entendu, d'autres sujets devront être trouvés que la grue et la tortue, la montagne et la cascade... Mais les peintres européens ne sont pas à court d'idées, qu'ils soient figuratifs ou abstraits. Il existe déjà depuis cinq siècles des jardins-tableaux abstraits au Japon!

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe pas d'ouvrages généraux en français sur les jardins japonais. L'auteur de cet article prépare actuellement un livre illustré sur le sujet. L'idéal serait évidemment d'aller voir ces jardins sur place. Pierre Rambach organise deux croisières au Japon, en novembre 1962 et en mars-avril 1963. (En collaboration avec l'association « Découverte du Monde » — voir page 60.)

LE MARQUIS DE LAGOY

Suite de la page 52

Il était, d'autre part, fort bien doué pour la musique et ses contemporains vantent son jeu au violon. Enfin, et ceci eut une répercussion sur l'histoire de sa collection de dessins, il se passionna pour la numismatique: « Il possède, écrit Millin en 1808, une collection de médailles grecques et romaines parmi lesquelles on distingue une suite de six cents consulaires en argent de la plus belle conservation. Les familles les plus rares s'y trouvent; entre autres, deux de la famille *Horatia*, dont l'une restituée par Trajan. Les environs de Saint-Rémy peuvent fournir aux amateurs de l'antiquité une riche mine à exploiter; et M. de Lagoy se propose bien de faire faire des fouilles qui doivent enrichir son cabinet. » Cette passion va provoquer en 1820 la première dispersion de ses dessins. En effet, à cette date, un cabinet de monnaies grecques fut envoyé de Naples à Paris pour y être mis en vente; averti, le marquis de Lagoy fit savoir à Berthault, l'agent du marchand anglais Woodburn, sa décision de se séparer d'un certain nombre de dessins afin d'acquérir ces monnaies. Woodburn, qui rapporte lui-même le fait, accourt de Hollande et achète cent trente-huit des plus beaux dessins de Lagoy, en particulier ses Raphaël et ses Michel-Ange. Presque tous ces dessins furent vendus par Woodburn, dès son retour à Londres, à Thomas Dimsdale, et après la mort de celui-ci, trois ans plus tard, passèrent entre les mains du grand amateur Thomas Lawrence. Parmi les pièces célèbres faisant partie de ce lot, citons deux Michel-Ange et cinq Raphaël de l'Ashmolean d'Oxford, dont l'admirable *Vierge et enfant* acquise par Lagoy à Lestevenon; de même, au British Museum, le *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin* de Filippino Lippi et la *Chute de Phaëton* de Michel-Ange.

La Restauration, qu'il avait appelée de ses vœux, engagea le marquis de Lagoy dans la vie politique; il fut en effet élu en 1815 député des Bouches-du-Rhône et siégea dans la majorité de la Chambre Introuvable; il devait être réélu en 1816, 1819 et 1827, et c'est en 1829 qu'il s'éteignit à Saint-Rémy, à l'âge de soixante-cinq ans. Son fils, Roger de Lagoy, devint l'un des numismates les plus distingués de son temps et consacra ses soins à enrichir son cabinet de médailles; en 1834, des ventes à Paris et à Londres dispersaient des lots de dessins portant la marque Lagoy. Mais ces ventes n'épuisèrent pas les trésors d'une telle collection; un certain nombre d'œuvres ayant appartenu au marquis de Lagoy ont été conservées par ses descendants, et leur réunion, maintenue jusqu'à nous, évoque de la façon la plus sensible la figure de ce grand connaisseur, qui eut, avec passion et bonheur, le goût des beaux dessins dont Focillon écrivait qu'il est « une des plus hautes élégances de l'esprit ».

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez la notice au Marquis de Lagoy dans l'ouvrage de Frits Lugt: Les Marques de Collection *(Amsterdam, 1921) et son supplément (La Haye, 1956).*

ROBERT COURTRIGHT

du 21 juillet au 11 août

GALERIE "X"

27, bd Leclerc - BEAULIEU s/MER

Galerie Lucien Blanc

Aix-en-Provence

Berthe Morisot

du 6 au 28 juillet 1962

Reliures

Nos reliures mobiles pleine toile bleue vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de NF 24.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de NF 28.— pour la France et la Communauté française, et de NF 30.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Galerie 93

93, Faubourg Saint-Honoré
Paris VIIIe - Bal. 07-21

TABLEAUX MODERNES

Maîtres contemporains
et jeunes artistes

En permanence:

Alvy - Jef Banc - P. Cadiou - Fonta
Lambert-Naudin - Mantra - J. L. Vergne
Sculptures de Noel

GIMPEL FILS

50, South Molton Street, London W. 1, Mayfair 3720

British Sculptors	*British Painters*	*American and European Painters*
		Appel
		Bissier
		Bogart
	Blow	Courtin
	Cooper	Francis
	Davie	Hartung
	Gear	Levee
	Hamilton Fraser	Matta
	Irwin	Reth
Adams	Kinley	Riopelle
Dalwood	Lanyon	Hassel Smith
Barbara Hepworth	Le Brocquy	Soulages
Meadows	Lin Show Yu	Stamos
Thornton	Ben Nicholson	Wols

CATAN

129, Champs-Elysées - Bal. 41.71

Tapis d'Orient anciens

Aubusson

Petits points

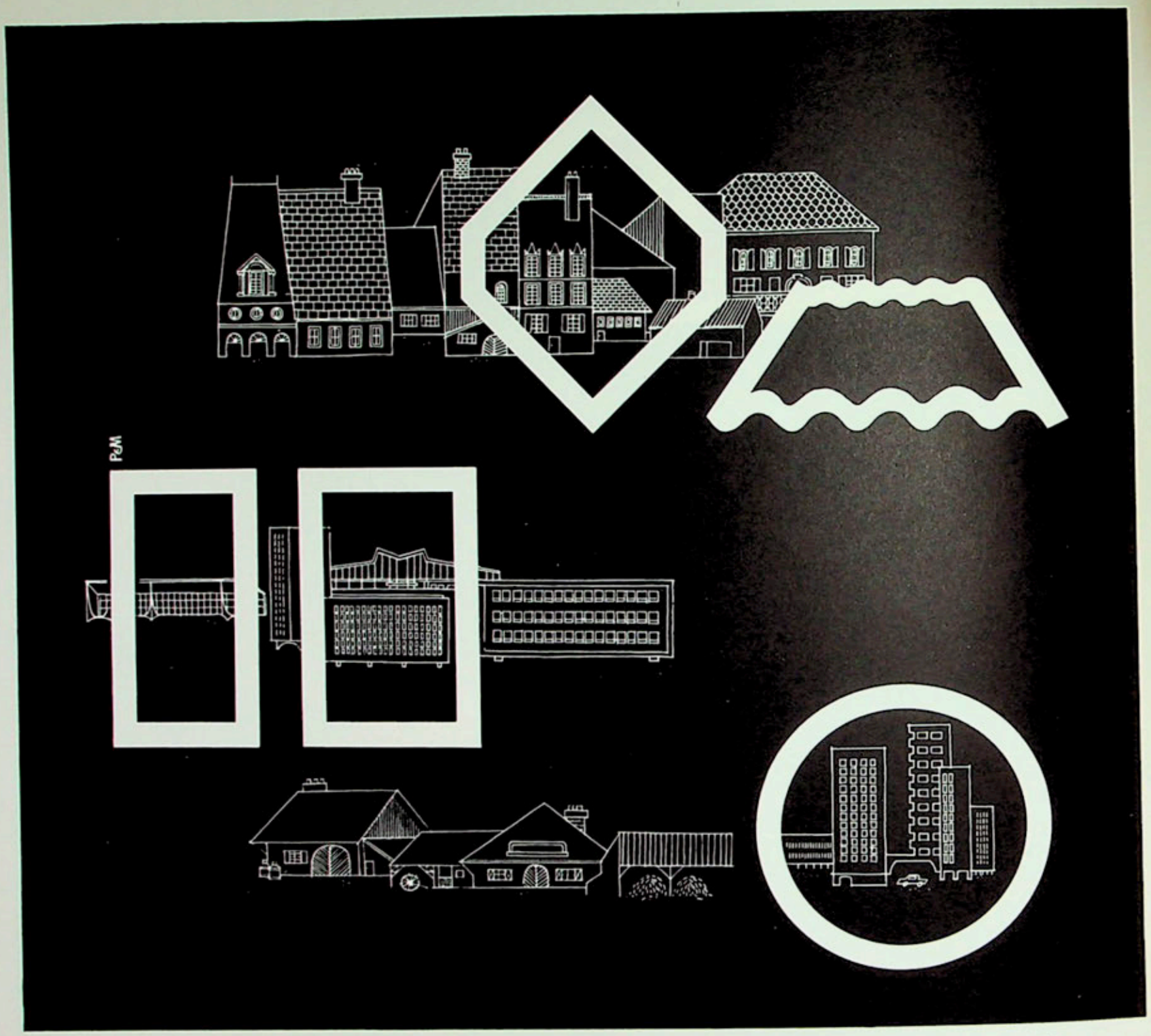
Savonnerie

ACHATS EXPERTISES

RÉPARATIONS

Imprimé en Suisse

L'ŒIL



DESCENTES EXTÉRIEURES D'EAUX PLUVIALES

Avec tuyaux à bouts lisses à assemblage instantané par emboîture séparée en "compound thermodurcissable". Centrage automatique. Ligne simple et épurée.

DESCENTES SANITAIRES

ETERNIT poursuit l'adaptation d'un matériel exploité avec succès à l'étranger, aux techniques françaises les plus récentes. Ce matériel comprend des tuyaux et raccords à bouts lisses assemblés par joints souples "DECA" (1) à anneaux de caoutchouc. Conduites insonores à éléments indépendants, ne transmettant pas les bruits. Montage et démontage faciles, sans outillage. Raccords à encastrer de forme rationnelle, adaptée aux données officielles de la technique sanitaire. Raccordement instantané des évacuations.

PANNEAUX COMPOSÉS POUR FAÇADES ET MURS-RIDEAUX

Par leurs qualités essentielles de résistance "longue durée" au feu et d'inaltérabilité, les plaques Eternit entrent dans la composition de la plupart des panneaux préfabriqués agréés. Les plaques Eternit utilisées dans la constitution des panneaux "respirants" ou non, peuvent revêtir divers aspects, suivant les conditions économiques admises : peintures spéciales, résines épikotes ou polyesters, revêtements pelliculaires métalliques, etc.

CLOISONS SÈCHES PRÉFABRIQUÉES

De conception originale, étudiées en collaboration avec les fabricants spécialisés, montables et démontables à sec, faciles à assembler et à revêtir, elles tirent leurs qualités de l'incombustibilité et de l'insonorité des plaques Eternit.

(1) Le matériel "DECA" sera fabriqué en grande série, à partir de 1962.

ETERNIT fabrique tous les matériaux en amiante-ciment pour toitures - revêtements - canalisations.

NOUVEAUTÉS ETERNIT 1961 | 62

RENSEIGNEMENTS SUR DEMANDE

Eternit

S.A. AU CAPITAL DE 56.280.000 NF
PROUVY (NORD) TÉL. 6 A THIANT - TÉLEX : 81.069

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 93 · SEPTEMBRE 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Qu'est-ce qu'une estampe originale? *par Henri Zerner* 16
L'avenir des aristarques, *par Jean-François Revel* 24
La XXXIe Biennale de Venise, *par Guy Habasque* 32
Jacques de Bellange, *par François-Georges Pariset* 42
Les livres sur l'art 50

L'ŒIL du décorateur

Cecil Beaton change de décor 58
Jean Messagier transforme son moulin 64

Photographies

Photographies en noir: Cauvin: *Qu'est-ce qu'une estampe originale?*; Cauvin, Giraudon, Archives du Musée de Montpellier: *L'avenir des Aristarques;* Giacomelli, Meister, Archives Galeries de France et Schoeller: *La XXXIe Biennale de Venise;* Lavrillier, Services photographiques de la Bibliothèque Nationale, des Musées de l'Ermitage, du Louvre, de Dijon et de Saint-Germain en-Laye: *Jacques de Bellange;* Pierre Berdoy: *Cecil Beaton change de décor;* Pierre Berdoy et Jean-Louis Véret: *Jean Messagier transforme son moulin.*

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture et page 48; Giraudon: pages 24 et 47; Fiorentini: pages 37 et 38; Pierre Berdoy: pages 61, 62 et 69.*

Notre couverture: *Wassily Kandinsky:* Clair de Lune. *Détail (Galerie Maeght).*

Notre prochain numéro *vous apportera des documents inédits sur l'architecture intérieure, les formes et les styles d'aujourd'hui dans le monde entier.*

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$14.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.- • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

Qu'est-ce qu'une estampe originale?

PAR HENRI ZERNER

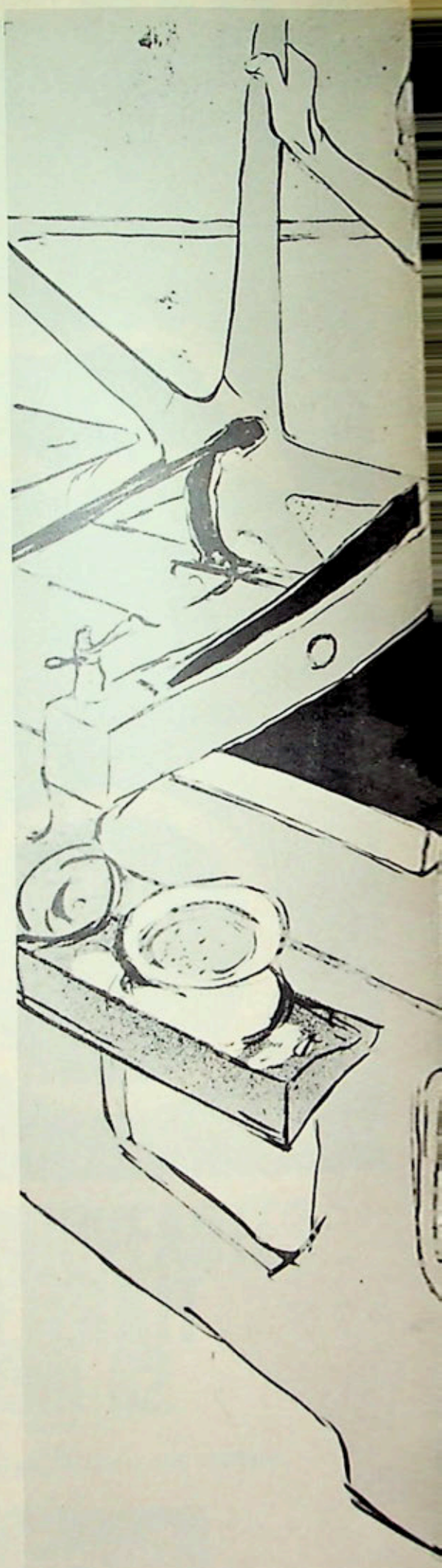
Voici ce qu'il faut savoir pour distinguer les originaux véritables de simples reproductions

Il existe dans l'esprit du public une certaine confusion au sujet de l'estampe. Les notions de gravure originale, de reproduction, d'estampe ancienne, tendent à se brouiller; « ce n'est pas un original, entend-on parfois, puisqu'il y en a plusieurs ». Il y a, en outre, tout un vocabulaire particulier à l'art de l'estampe qui trouble souvent: épreuve d'artiste, état, tirage, copie, reproduction, épreuve avant la lettre... On comprend difficilement comment une gravure qui reproduit un tableau, comme l'*Olympia* de Manet, peut être une estampe originale. Et une certaine inquiétude se fait jour à l'égard de cette multiplicité d'originaux qui frustre l'instinct possessif, ressort naturel du collectionneur. Pour mettre un peu de calme dans les esprits, le Troisième Congrès international des Arts plastiques à Vienne en 1960 a adopté à ce sujet le texte suivant qui a été publié avec un commentaire par le Print Council of America:

Estampes originales

1. Il appartient à l'artiste graveur — et seulement à celui-ci — de fixer le nombre définitif de chacune de ses œuvres graphiques dans les différentes techniques: gravure, lithographie, etc.
2. Chaque planche, pour être considérée originale, doit porter non seulement la signature de l'artiste mais également l'indication du nombre total des tirages et le numéro de série de la planche. L'artiste peut également mentionner qu'il a lui-même procédé au tirage.
3. Il est souhaitable qu'une fois les estampes tirées, la planche d'origine soit rayée ou qu'elle porte tout autre signe distinctif indiquant que le tirage est terminé.
4. Les principes sus-indiqués s'appliquent aux œuvres graphiques qui peuvent être considérées comme originales, c'est-à-dire à des œuvres imprimées dont les planches ont été exécutées par l'artiste. Les œuvres qui ne répondraient pas à ces conditions devraient être considérées comme des « reproductions ».
5. En ce qui concerne les reproductions, aucune règle n'est possible. Toutefois, il est souhaitable que les reproductions soient déclarées comme telles et, par conséquent, distinguées sans aucune équivoque possible des œuvres graphiques originales. Ce principe s'applique particulièrement aux reproductions d'une qualité telle que l'artiste, désirant reconnaître le travail matériellement exécuté par l'imprimeur, s'estime pleinement justifié à les signer.

Outre le fait que la réalité échappe assez facilement à la définition, ce texte n'est pas très clair. Pour le comprendre, il faut se rappeler tout d'abord que l'estampe est le produit de deux opérations successives: premièrement la création d'une planche, qu'elle soit de cuivre, de bois, de pierre lithographique ou de tout autre matière; ensuite l'impression à l'aide de cette planche, qui n'est qu'un produit intermédiaire, du produit fini qui est la feuille imprimée. L'estampe originale, que le texte de Vienne définit, est celle dont la planche a été exécutée par l'artiste. Cette définition s'applique assez bien dans le cas de la gravure moderne, bien qu'il y ait parfois quelques équivoques. On peut se demander s'il faut ou non appeler originale une estampe qui n'aura pas été entièrement exécutée par l'artiste, mais sous sa super-



Toulouse-Lautrec : Titre pour l'« Estampe Originale». Lithographie en couleurs. 1893.

l'estampe originale publiée par le Journal des artistes

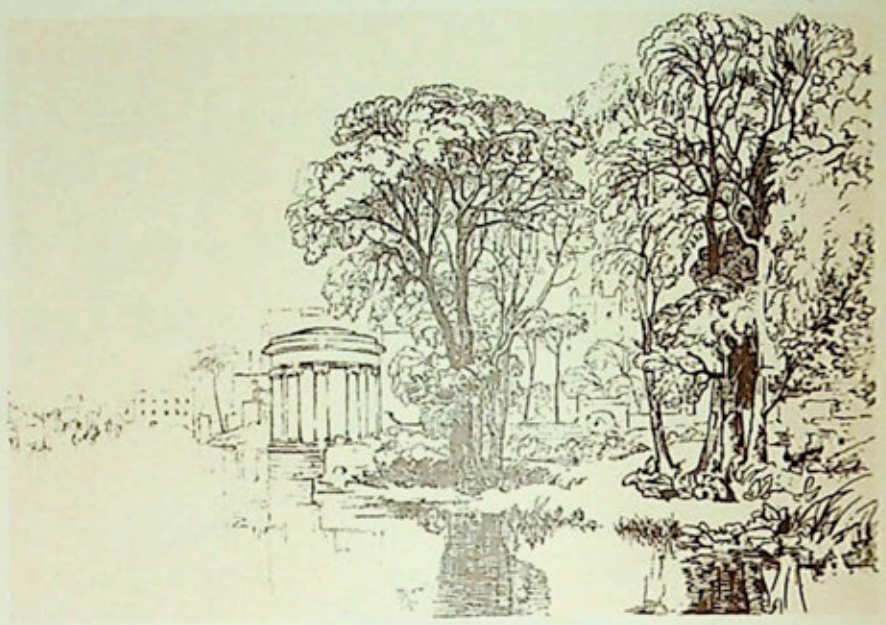
vision directe et selon ses indications. Les bois de Dürer n'en sont pas moins puissants pour avoir été taillés par un artisan spécialisé; Cézanne, de même, ne fit que donner pour les *Baigneurs* le modèle des couleurs sur une épreuve de la lithographie en blanc et noir et laissa le soin de préparer les pierres à l'imprimeur; mais ce qu'il voulait faire était bien une lithographie en couleurs. La question est assez dogmatique, et il s'agit de cas limites que l'on peut abandonner.

Beaucoup plus grave est le problème de l'impression. Car s'il est vrai que toutes les feuilles issues de la planche sont originales, il ne s'ensuit pas, et de loin, qu'elles soient toutes d'égale qualité ni d'égale valeur. En effet, la planche se détériore, plus ou moins vite selon la technique employée, au fur et à mesure du tirage; et, d'autre part, la façon dont l'impression est exécutée, l'encrage, l'essuyage, le choix du papier, la qualité de la presse, tout cela a une influence considérable sur l'aspect de chaque estampe. Il serait donc souhaitable que l'artiste se conforme aux préceptes énoncés dans les trois premiers paragraphes du texte de Vienne. Mais l'artiste est, par tradition, désordonné et surtout peu prévoyant; il serait injuste de lui en vouloir de ne pas s'astreindre à ces minuties. D'ailleurs, c'est bien souvent l'éditeur qui décide du tirage plus que l'artiste. On peut le déplorer, mais non le nier. Et quant à ne considérer comme originale que l'estampe signée et duement numérotée, ce serait se priver volontairement de bien des chefs-d'œuvre graphiques. Il faut pourtant mettre en garde contre certaines pratiques révoltantes qui consistent à simuler un tirage très limité alors qu'il ne l'est pas. Un exemple bien connu est celui des lithographies en couleur de Chagall et de Miró publiées dans Verve. Les artistes ont signé et numéroté cent exemplaires, mais qui ne diffèrent en rien des milliers d'épreuves tirées pour la revue. On les vend seulement vingt fois plus cher.

A qui donc se fier? A son œil et à un marchand sûr. C'est pourquoi le rôle du marchand expert est très important. Le grand nombre de pièces qui lui passent entre les mains, la documentation qu'il a à sa disposition lui donnent souvent une compétence sans égale en matière de gravure ancienne, et c'est lui qui est le mieux renseigné sur les tirages des estampes modernes. Il est donc équipé pour renseigner, conseiller, éduquer l'amateur en matière d'estampes. Les meilleurs d'entre eux savent que c'est là leur intérêt et le font avec une très grande bienveillance.

Un bon marchand sera donc un aide très précieux, mais le plus important reste l'œil averti. Il faut apprendre à distinguer les différentes techniques et leur mécanisme. Le tirage d'une pointe sèche sur cuivre ne donne, selon la dureté du métal, que 20 à 30 épreuves vraiment bonnes; tout ce qui vient ensuite va du médiocre à l'exécrable. On peut prolonger le tirage si l'on prend la précaution de faire aciérer la planche à temps, procédé qui consiste à appliquer par électrolyse une infime pellicule d'acier sur le cuivre; on obtient ainsi 50 à 100 épreuves sans altération considérable. Mais on est loin du minimum de 200 épreuves excellentes que donne une eau-forte, tandis qu'une lithographie, si le tirage en est soigné peut donner parfois des milliers d'épreuves très honnêtes.

Mais une feuille, même au début du tirage, peut être mal imprimée et, par conséquent, de qualité inférieure; c'est en comparant plusieurs épreuves de la même planche que l'on prendra conscience de ces nuances et que l'on apprendra à juger de la qualité des feuilles. Telle épreuve d'une pointe sèche, par exemple, qui semblait belle pourra devenir d'un vide insupportable lorsqu'on l'aura comparée à une magnifique épreuve du début. On prendra d'autant plus de



Ci-dessus et page ci-contre, de gauche à droite : Earlom : « Paysage avec chasseurs et dessinateur », d'après Claude Lorrain. Turner : « Paysage classique ». Earlom avait publié sous le nom de « Liber Veritatis » un recueil de gravures à l'eau-forte et mezzotinte d'après les dessins de Claude Lorrain. Turner, comme pour se mesurer avec son prédécesseur, publia ses propres dessins sous le titre voisin de « Liber Studiorum » en utilisant la même présentation et la même impression en tons bistres. Il existe un premier état (c'est-à-dire des épreuves tirées avant l'achèvement de la planche) qui sont gravées seulement à l'eau-forte par Turner lui-même (au centre) ; les épreuves

Rembrandt : « La Vache qui s'abreuve ». Eau-forte et pointe sèche. Ces épreuves sont tirées toutes deux sur la planche originale. On voit la différence qui sépare une belle épreuve (à l'extrême droite) d'une épreuve tardive tirée sur la planche usée (ci-contre).

Francesco Mazzola dit Parmigianino : « Saint Jacques Le Majeur ». ► Eau-forte. Parmigianino est le créateur de l'eau-forte de peintre, dont la tradition s'est maintenue depuis le XVI· siècle jusqu'à nos jours.

en sont rarissimes. Le second état est achevé à la mezzotinte par divers graveurs (ci-dessus). L'état achevé n'est donc pas tout à fait une « gravure originale » puisque la planche n'est pas entièrement exécutée par Turner mais c'est bien cet état qui correspond à l'intention de l'artiste. Ceux-ci appartiennent à l'admirable suite de la Bibliothèque Nationale.

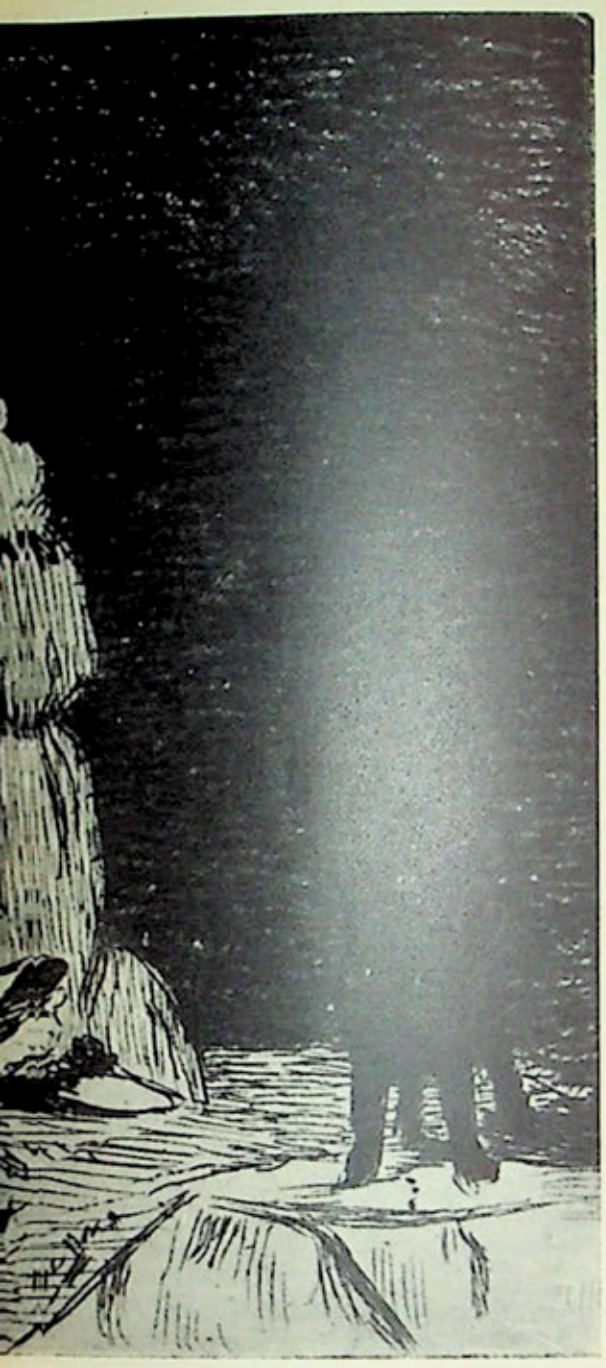
plaisir à voir les belles feuilles qu'on s'apercevra mieux de ce qui les distingue de la masse.

Quelles sont les qualités qui doivent surtout déterminer le choix d'une feuille? Ce sont la beauté de l'œuvre et la qualité de l'épreuve, qui doit être bien tirée sur bon papier. Les questions de limitation de tirage, de signature, de rareté, ne doivent intervenir que de façon subordonnée aux deux impératifs énoncés. Mais l'insistance particulière sur l'une ou l'autre exigence varie selon le cas. Il y a, en particulier, deux catégories tout à fait distinctes d'acheteurs d'estampes. Certains en achètent un petit nombre qu'ils encadrent sous verre et accrochent au mur. Ce sont les consommateurs d'estampes: en effet, les feuilles ainsi exposées se détériorent petit à petit et au bout de quelques années elle ne

Edouard Manet : « Olympia ». Première et seconde planches, eaux-fortes. Paris, Bibliothèque Nationale. Outre la planche (reproduite ci-dessus) exécutée pour illustrer la brochure qu'Emile Zola consacra à Manet en 1867, Manet grava une seconde eau-forte de l'Olympia (ci-dessous), plus abstraite, plus profondément mordue, d'un graphisme plus expressif mais où il se perd quelque chose de la délicatesse de la pointe.

valent plus grand chose. Le véritable collectionneur trouve, lui, que l'on ne peut vraiment apprécier une estampe sous verre et qu'il est criminel de saccager les belles feuilles en les accrochant au mur. Il garde les siennes dans des cartons où la détérioration est presque nulle. Une estampe peut ainsi se conserver indéfiniment; les belles feuilles de Dürer ou de Rembrandt sont aussi fraîches que lorsqu'elles sortirent jadis des presses. C'est sans doute le consommateur qui constitue le marché de l'estampe et il mérite d'être encouragé; mais les feuilles rares, les pointes sèches d'une richesse et d'une délicatesse indicibles, la fleur des tirages doit être confiée à la tendresse du collectionneur.

On pourrait croire, à cause de la multiplicité des originaux, que la collection d'estampes est plus « pure », moins passionnée, moins chargée d'impulsions troubles qu'une autre. Mais il n'en est rien, et l'amateur d'estampes est de tous



ces bords qui définissent le champ de l'image. Si l'artiste a laissé une partie de la planche en blanc, cela n'est nullement indifférent. Par exemple, l'*Homme qui marche*, de Giacometti n'a plus de sens si l'on coupe le blanc de la feuille. Certains paysages de Rembrandt, où tout le haut de la planche laissé en blanc définit un grand ciel clair, ont parfois été tristement mutilés.

On voit qu'il y a toujours beaucoup d'ambiguité entre ce qui est facteur commercial et ce qui détermine la qualité de l'estampe. Il n'est pas, par exemple, indispensable pour qu'une estampe soit originale que l'artiste l'imprime lui-même, mais s'il le fait, il peut produire certains effets d'encrage et d'impression. D'autre part, le tirage mécanique d'une planche originale donne bien des épreuves qui sont des « estampes originales », selon la définition, mais si dégradées parfois qu'elles ne valent guère mieux que des reproductions.

Qui dit estampe originale ne dit pas originalité des moyens graphiques. Un peintre qui jette un croquis sur une pierre lithographique fait une planche originale. Mais, en général, ce croquis, une fois imprimé, ne sera rien qu'une sorte de dessin multiplié, qui ne tire pas avantage des ressources particulières de la lithographie. Beaucoup de feuilles de Picasso appartiennent à cette catégorie, bien qu'il ait su, à d'autres moments, faire preuve d'une ingéniosité admirable dans la gravure et se soit montré particulièrement sensible à la valeur expressive du trait gravé. Ces pièces, que j'ai appelées dessins multipliés, sont, bien entendu, infiniment préférables à des reproductions, mais elles restent bien

Pablo Picasso : « Tête de femme ». Eau-forte 1905.

au dessous de celles qui mettent en valeur les possibilités propres à la technique choisie.

Il faut se rendre compte, par exemple, que la petite planche de l'*Olympia* par Manet, gravée pour illustrer une brochure de Zola qui défendait le peintre, bien qu'elle reproduise un tableau est une gravure originale au sens plein du terme. Non seulement elle est gravée par l'auteur du dessin mais elle fait preuve d'une fraîcheur dans le maniement de la

le plus acharné et le plus infatigable. Une de ses marottes les plus connues est le goût des marges qui amuse souvent. Autrefois, on coupait presque toujours les marges des estampes, et c'est au XIXe siècle seulement que cette habitude s'établit de choisir et de payer beaucoup plus cher les épreuves à grandes marges, au point que les marchands en arrivaient à recommander telle épreuve de Rembrandt parce qu'elle avait les plus grandes marges connues. Whistler, agacé par cette pratique, alla un beau jour à l'imprimerie et amputa soigneusement toutes ses épreuves de leurs marges, à la stupeur de l'imprimeur. A le considérer un peu froidement, il faut admettre qu'un peu de marge protège l'image et aussi qu'elle permet de monter l'épreuve avec plus de facilité ; mais elle n'a pas de valeur artistique. En revanche, il est toujours préférable que l'épreuve ait conservé les marques du bord de la planche, puisque ce sont

Friedlander : « Hommage à Jarry ». Eau-forte en couleurs, tirée à 85 exemplaires.

Sugaï : « Le Vent violet ». Lithographie en couleurs, tirée à 88 exemplaires. 1962.

pointe, qui n'est pas du tout celui du crayon ou d'une autre façon de dessiner. Plus que la transposition d'un tableau, c'est une autre version du même sujet dans un registre entièrement différent.

Les possibilités particulières à l'estampe se sont surtout développées dans l'art moderne depuis le regain d'intérêt qui s'y est attaché à la fin du siècle dernier. Le mouvement est mis en évidence par la publication, en 1893 et 1894, des célèbres cahiers de l'*Estampe Originale*, sous l'égide de Roger Marx, auxquels participèrent Gauguin et tout le groupe de Pont-Aven, Walter Crane et de nombreux partisans de l'Art Nouveau. Gauguin, en particulier, grava à Tahiti des bois, en se servant de façon très personnelle de la technique ancienne du camaïeu pour obtenir des effets lumineux surprenant. La méthode d'impression comptait beaucoup dans ces œuvres, et il ne faut se fier ici qu'aux épreuves très rares tirées par l'artiste lui-même.

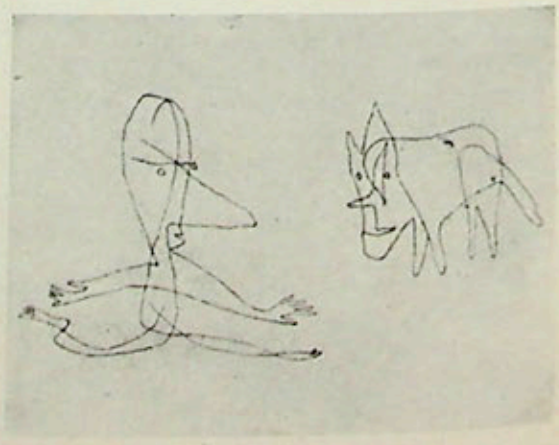
Parallèlement, le Norvégien Edward Munch poussait à fond la recherche des effets graphiques dans toutes les grandes techniques; de 1894 à 1897, il produisit l'œuvre graphique le plus impressionnant de l'art moderne. Il utilise le grain apparent du bois, le tirage à deux tons, dans l'un de ses chefs-d'œuvre (*Le Baiser*). Une variation sur le même thème mais dans une autre technique, un mélange d'eau-forte et de pointe sèche, donne une feuille étonnante aussi mais d'une résonance toute différente; à la stylisation du bois, qui permet d'obtenir une silhouette très évocatrice mais très « éternelle », correspond la lumière fragmentée et vibrante de la pointe sèche qui abolit le contour net et produit une atmosphère de réalité interdisant au nu toute sensualité de rêve. La lithographie sait donner des noirs profonds et étendus qui ne sont pas lourds comme ceux du bois. Munch les utilisait admirablement en en faisant émerger des figures frappantes d'intensité, surtout dans ses nombreux portraits lithographiés. La fameuse *Madone* montre combien la lithographie en couleurs pouvait être expressive.

Le XXe siècle a poursuivi de façon souvent fructueuse ces recherches d'expression graphique. Il n'est pas possible d'énumérer les artistes qui ont contribué et contribuent à ce travail par des planches remarquables et des découvertes techniques. Mais il faut mentionner l'Atelier 17 (voir *L'Œil* nº 53) dirigé par S.W. Hayter, point de concentration où sont passés, momentanément, un grand nombre d'artistes importants, et qui a été et reste encore un véritable laboratoire de recherches graphiques.

Car l'estampe de nos jours est plus féconde que jamais. Il y a même un grand nombre de graveurs de métier, c'est-à-dire des artistes qui consacrent à la gravure la plus grande partie de leur temps. Ces successeurs des Callot, et des Bresdin pratiquent souvent un art un peu précieux, qui joue de toutes les séductions de la matière. Vieillard apparait comme le doyen de ces graveurs. J'ai déjà mentionné l'Atelier 17, il faut aussi parler de Friedlander et son école et, parmi les artistes plus jeunes, Boni, Krishna Reddy et Courtin. Les sculpteurs ont depuis longtemps apporté un élément très original à l'estampe. Sans Rodin, la pointe sèche ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. Parmi les contemporains, il faut citer Arp, Henry Moore et Hajdu dont les estampilles participent du relief tout en appartenant à l'estampe. Quant aux peintres, il n'en est guère qui n'ait fait son eau-forte ou sa lithographie. Pour Messagier, en revanche, la gravure est un besoin, un retour nécessaire à une discipline qui a gardé quelque chose d'artisanal, à une technique qui ne ment pas et ne permet pas les « roublardises » de la peinture. Il sait aussi qu'il n'y a rien de comparable dans le dessin à la valeur expressive du trait d'eau-forte, à la luminosité de la

Hayter : « Mer rouge ». Eau-forte en couleurs.

Messagier : « Etiages II ». Pointe sèche en bistre.



Paul Klee : « Was läuft er? ». 1932. C'est la dernière eau-forte de Klee qui fut tirée sur vélin à un très petit nombre d'exemplaires.

Pierre Bonnard : « Nu à la baignoire ». Lithographie en couleurs.

pointe sèche. Il ne doit pas en être autrement pour Hartung ou pour Soulages, ni pour Miró qui a fait des eaux-fortes de premier ordre. Il n'y a qu'à regarder les cuivres de Vieira da Silva pour se convaincre que c'est souvent des peintres que viennent les renouvellements les plus puissants.

Si l'on s'interroge sur l'avenir de la gravure, sur le public qu'elle peut toucher, il est probable qu'elle prendra une extension considérable. Mais à cause de sa « puissance d'abstraction », elle demendera toujours un effort de concentration pour être justement appréciée. Du fait que le noir et blanc reste toujours fondamental pour l'estampe, elle a moins de charme sensuel que la peinture. Le dessin, lui aussi, attire plus facilement parce qu'on y sent plus immédiatement la main de l'artiste. La gravure conserve un caractère plus désincarné que les autres arts. Ainsi, il restera toujours à l'estampe, au moins à la plus magique, à la plus « originale » quelque chose d'ésotérique qui n'est pas étranger à son attrait et à sa puissance.

Si vous voulez en savoir davantage

Suivez les conseils que vous donne l'auteur de l'article que vous venez de lire : regardez beaucoup de gravures, étudiez les techniques, comparez les épreuves et... commencez une collection.

Pour vous y aider, demandez au Print Council of America les intéressantes publications qu'il consacre régulièrement aux divers problèmes de la gravure.

L'AVENIR DES ARISTARQUES

par Jean-François Revel

La critique d'art est-elle actuellement en crise? On le dit souvent. Voici une confrontation entre son état présent et son passé qui peut aider à répondre à cette question. Dans ce premier article, nous envisagerons son histoire en France.

Si l'appréciation de l'art a toujours existé, la critique d'art est née avec la presse. En effet, pour qu'apparaisse le personnage du critique, il ne suffit pas que soient publiés des écrits concernant l'art, il faut que cette publication soit un devoir périodique, d'abord, et ensuite constitue à la fois un bilan et un palmarès, incessamment remis à jour, de l'art qui vient de naître. Entre les traités historiques, normatifs, récapitulatifs ou philosophiques de Félibien, de Roger de Piles ou de l'abbé Dubos, et les premiers comptes rendus de salons et d'expositions, il existe le même abîme qu'entre la lecture poursuivie à loisir et la fiévreuse préparation d'un examen fixé pour une date précise, sur un programme pléthorique et hétéroclite. Lorsque parut la toute première critique d'art, au sens moderne du terme, à savoir les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne sur le Salon de 1746, les contemporains ne s'y trompèrent du reste pas, et notamment les artistes, fort scandalisés de se voir ainsi soupesés pour ainsi dire au jour le jour. On avait jusqu'alors disserté sur le Beau, voilà qu'on épiloguait sur la saison!

Et c'est bien l'esprit journalistique, la discussion sur la place publique, qui constituaient l'élément nouveau, car l'esthétique de La Font ne différait guère en substance de celle de Roger de Piles. La critique périodique ne cesse, dès ce moment, de s'étendre. Elle se développe à proportion même du développement de la presse. A partir de 1759, et jusqu'en 1781, paraissent, dans la *Correspondance Littéraire*, les *Salons* de Diderot. Mais c'est évidemment au XIXe siècle que surgit et s'impose le règne de la grande presse et, avec lui, l'habitude de la chronique artistique dans les journaux d'information et d'opinion: sous la Restauration, le *Journal des Débats*, *La Gazette de France*, *La Quotidienne*, *Le Drapeau Blanc*, *Le Globe*, *Le Constitutionnel*; et surtout, sous la Monarchie de Juillet, *La Presse* et *Le Siècle*, ces deux ancêtres de notre presse sensationnaliste à fort tirage. En même temps se multipliaient les journaux et revues plus ou moins spécialisés: le *Journal des Artistes*, les *Annales des Arts*, l'*Observateur des Beaux-Arts*, l'*Artiste*, le *Journal des Beaux-Arts*, l'*Aristarque français*, etc. (Aristarque, critique littéraire et grammairien alexandrin, était alors très en vogue, et l'on appelait volontiers, vers 1835, un critique d'art un « aristarque »).

Encore n'est-ce là qu'un aperçu des organes antérieurs à 1848. A partir du Second Empire, le dénombrement devient presque impossible, quoique, fort heureusement, nous ayons acquis une telle familiarité avec l'histoire simplifiée de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme, du surréalisme, de l'art abstrait, que le récit des rapports mouvementés de ces écoles avec la critique a remplacé pour nous les *Contes* de Perrault. Retenons-en au moins cette idée que, loin d'être le fruit d'un engouement récent, la place occupée par la critique d'art sur le papier semble proportionnellement n'avoir guère augmenté: le retentissement des articles de Mirbeau sur la peinture (voir *L'Œil*, n° 90), dans le *Figaro* ou le *Gaulois*, n'a pas d'équivalent aujourd'hui dans la presse. En 1962, un quotidien de grande vente accorde à la critique d'art entre un quart de page et une page par semaine (place en grande partie occupée par la publicité des galeries), alors qu'entre 1910 et 1914, Apollinaire écrivait dans l'*Intransigeant* avec une fréquence parfois comparable à celle du feuilleton avec lequel il voisinait, *Fantomas*. Cependant, les revues de tirage restreint, destinées aux passionnés, n'en étaient pas moins nombreuses, variées et influentes: en face des campagnes et contre-campagnes tapageuses du *Gaulois*, il y avait la *Revue Blanche*; en face de l'*Intransigeant* il y avait les *Soirées de Paris*. De leur côté, les grandes revues littéraires du XIXe siècle, la *Revue des Deux Mondes*, le *Correspondant*, etc., n'ont jamais marchandé leur attention à l'art, pas plus que ne le fera au XXe la *Nouvelle Revue Française*. On le voit: nous aurions tort de croire que le goût de l'art, ou, plus exactement, de l'actualité artistique, est une mode apparue voilà quinze ou vingt ans, ou encore que les gens de lettres auraient depuis peu seulement la fureur d'écrire sur la peinture. Il suffit, pour se détromper, de se rappeler au hasard les noms de Stendhal, Théophile Gautier, Mérimée, Fromentin, Baudelaire, Zola, Taine, Goncourt, Mallarmé. Et les hommes politiques

Eugène Delacroix: Esquisse pour Les Massacres de Chio. *Aquarelle.* 34 × 30 centimètres 1824. *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Les pages enthousiastes que Charles Baudelaire consacra à Delacroix font oublier qu'Adolphe Thiers fut le premier, 30 ans avant lui, à reconnaître le génie du peintre, dans un article publié par* Le Constitutionnel *en 1822.*

donc! Thiers, Guizot, Clemenceau, autant de critiques d'art... En marge de ces célébrités proliférait l'aristarque moyen, voué, comme de nos jours, à la notule anonyme, à la sèche énumération, sans espoir d'immortalité.

Si l'actualité artistique a, très tôt, envahi à ce point la presse, c'est, de toute évidence, qu'elle intéressait l'opinion. Dès le XVIIIe siècle, nous assistons en effet à la naissance d'une opinion publique en matière de beaux-arts, issue de la foule anonyme de ceux qui « vont voir », sans plus, sans désir ni moyen d'acheter ou d'écrire, débordant le nombre restreint de ceux qui, depuis toujours, passaient commande, payaient, soutenaient, contrecarraient. Là encore nos contemporains s'imaginent trop volontiers que ce phénomène de l'art déplaçant les foules est tout récent. On le dit, on l'écrit souvent. Or Diderot remarque en 1761: « Enfin je l'ai vu ce tableau de notre ami Greuze, mais ce n'a pas été sans peine: il continue d'*attirer la foule* » — « Quelle foule abominable! écrit un chroniqueur en 1810 à propos de l'inauguration du Salon. Des portefaix, des harengères, des valets! » — Toujours à propos du premier jour du Salon, mais en 1824, nous lisons dans le *Courrier français:* « Après neuf heures du matin une foule immense attendait... Déjà deux mille personnes entassées accusent la lenteur du temps. Enfin les portes s'ouvrent et les gens se ruent dans les salles. Cette multitude avide et impatiente s'élance avec des trépignements de plaisir et inonde en un clin d'œil ces vastes salons et ces galeries, où près de 2200 tableaux, sculptures, dessins et aquarelles attendent leur inspection. » En 1836, selon le *Moniteur Industriel* et le *Tam-Tam*, 30 000 personnes auraient envahi les salles le jour de l'ouverture, au point que certains peintres, craignant que l'humidité accumulée par tant d'haleines ne fît couler leurs toiles, auraient songé à les retirer. En 1846, le *Journal des Arts* évalue à 1 200 000 le nombre des visiteurs qui sont venus voir le Salon pendant les deux mois de sa durée et, l'année suivante, Thoré parle en effet du « million de curieux qui visitent le Louvre pendant les deux mois d'exposition ». Comme, en 1847, la population totale de Paris dépassait à peine le million, il faut supposer que de nombreux fanatiques revenaient tous les jours et, d'autre part, que le Salon attirait en masse provinciaux et étrangers.

Ce public, celui de jadis, de naguère et d'aujourd'hui, la critique a-t-elle contribué à l'éclairer? A-t-elle été un bon guide? L'est-elle encore? A-t-elle soutenu les artistes qui méritaient de l'être? A-t-elle un effet bon ou mauvais sur la création artistique, ou pas du tout? Constitue-t-elle, enfin, une discipline fondée sur des règles, un genre littéraire reconnaissable et, si oui, où en est ce genre, comment a-t-il évolué, est-il en progrès ou en décadence? En bref, toutes ces questions peuvent se ramener à trois thèmes: le problème de l'*influence* de la critique, le problème de la *clairvoyance* de la critique et le problème de la *nature* de la critique. En dernier lieu, à l'intérieur de ces trois thèmes, il en court un quatrième qui leur est commun à tous les trois, que nous traiterons donc en même temps qu'eux; un thème qui souvent, chez les commentateurs actuels, devient une véritable obsession et « fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon », à savoir la comparaison perpétuelle entre le présent et le passé, au détriment tantôt de l'un, tantôt de l'autre, ou, si l'on préfère, le problème de l'*évolution* de la critique.

Comment a évolué l'influence de la critique? Qu'est devenu le rôle social et intellectuel du critique? A l'heure présente, le plus grand pessimisme règne à ce sujet. « Le critique d'art en titre... se borne à défendre avec panache une cause qu'il sait perdue », écrivait récemment un esprit averti de ces choses, M. Lebel, dans un article qui a eu un certain retentissement (*Preuves*, janvier 1962). « J'ai tenu a publier ce livre, écrit un autre auteur, M. Fosca, avant que la critique d'art ait complètement disparu. » Plus jeune, M. Jouffroy déplore également (*Combat-Art*, 6 mars 1961) la dégradation du rôle de critique, — « si rôle il y a », — précise-t-il, — condamné à la fonction de valet des marchands, à l'activité misérable de chroniqueur d'expositions » et dont « l'importance devient quasi-nulle du fait qu'il ne peut plus modifier la ligne générale de la sensibilité ». Or ces doutes, ce mécontentement ne sont pas nouveaux. On les voit se manifester au XIXe siècle chez deux critiques qui, s'ils ont été d'infiniment moins grands écrivains que Baudelaire furent plus influents que lui et ne se sont ni plus ni moins trompés que lui, Gustave Planche et Théophile Thoré. Le premier fait le procès de la critique française dans la *Revue des Deux Mondes* en 1835, il lui reproche d'être à la fois marchande et superficielle. Le second se demande pendant toute sa carrière s'il faut juger l'art d'après un critère extérieur, social par exemple, ou tenter de saisir ce que l'œuvre a d'unique, le « ce que vous savez » de Diderot ou plutôt le « ce que vous ne savez pas », le « on ne sait quoi ». Baudelaire lui-même commence son Salon de 1846 par un chapitre intitulé: *A quoi bon la critique?* — « Artiste, qu'apportes-tu? » — « Et toi, qui m'interroges, que demandes-tu? », c'est par ce dialogue, écrit le perspicace Gustave Geffroy à la fin du siècle, que peut se résumer toute la critique d'art. On voit donc qu'une des activités principales de la critique a toujours été de se définir elle-même. Planche se fait fort d'instaurer une critique « consciencieuse et sévère », Thoré entend pratiquer, lui, une critique « compréhensive, équitable et impartiale », à laquelle Baudelaire veut substituer pour sa part une critique « amusante et poétique ». Le critique honnête apparaît constamment comme une contradiction vivante, il est accablé à la fois par le sentiment de son impuissance et par l'étendue de son pouvoir, par l'inutilité de ses efforts contre l'évolution catastrophique du goût et le poids de ses responsabilités s'il venait à commettre une erreur, par le déni de justice d'une société qui réduit sa mission à néant et ses scrupules de conscience à l'idée des conséquences incalculables de ses verdicts. D'ailleurs, sa mission quelle est-elle? Doit-il exprimer son goût personnel, fournir au public un étalon pour toutes les formes d'art ou conseiller les artistes? Le critique, auquel le découragement n'interdit pas l'orgueil, estime fréquemment que ces trois choses n'en font qu'une. Il a tôt fait de se découvrir une vocation normative. Par une tendance invincible, que l'on remarque dès le XVIIIe siècle, et qui triomphe au XIXe, le critique, non content de juger l'art, veut le diriger. Comme il y parvient rarement, il conclut que la critique est morte ou moribonde, et, par un choc en retour permanent, il est conduit à grandir le passé de la critique d'art. C'est là une ultime contradiction. Très répandue aujourd'hui, mais pas plus que jadis: on explique, d'une part, que la critique a eu un grand passé dont elle ne sait plus se rendre digne, et d'autre part que si la critique est devenue ce qu'elle est, c'est parce qu'elle s'est perpétuellement trompée et se trouve donc être complètement déconsidérée.

La critique a-t-elle cessé d'être libre et influente parce qu'elle a cessé d'être clairvoyante ou parce qu'elle ne l'a jamais été? La liste des erreurs de la critique n'est plus à faire et, à cet égard les critiques récents nourrissent plutôt un sentiment de supériorité à l'égard de leurs prédécesseurs. Cependant, à ces prédécesseurs aveugles, ils opposent une série de sublimes exceptions, les archanges infaillibles de la critique d'art, dont la personnification suprême serait Baudelaire.

Cette transfiguration du passé n'est pas, non plus, propre à notre temps. Thoré et Baudelaire déifient Diderot comme nous divinisons nous-même Baudelaire. Or Diderot exalte un certain Deshays, se montre plus que réservé à l'égard de Boucher, éreinte Fragonard sans nuance, pour, un peu plus bas, porter aux nues la sculpture d'Allegrain. Le XXe siècle se montre assez critique à

C'est à partir de la Restauration que la critique d'art trouva sa place dans les journaux, spécialisés ou non, comme l'Aristarque Français, *fondé en 1815*, Le Drapeau Blanc *(1819)*, Le Globe *(1827) et, sous la Monarchie de Juillet,* La Presse, *dont la rubrique était confiée à Théophile Gauthier, ou le* Bulletin de l'Alliance des Arts, *lancé par Lacroix et Thoré pour guider les amateurs dans l'achat des œuvres d'art.*

Les « Réflexions » de La Font de Saint-Yenne *sur le Salon de 1746 mécontentèrent extrêmement les artistes. L'un d'eux se vengea par cette caricature où le critique est représenté aveugle.*

(N. 421.)

LUNDI 24 OCTOBRE 1825.

l'Aristarque Français

JOURNAL POLITIQUE ET LITTERAIRE.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

L'ALLIANCE DES ARTS

SOUS LA DIRECTION

DE M. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).

VIVE LE ROI! *quand même...*

LUNDI 16 JANVIER 1826.

(N° 16.)

Les bureaux de rédaction et d'abonnement sont rue des Filles-Saint-Thomas, n° 12, près le passage Feydeau.

On adresse les lettres, franc de port, à M. le Directeur du *Drapeau blanc*.

On souscrit le 1er et le 15 de chaque mois.

L'expiration de l'abonnement est indiquée par l'adresse.

PRIX DE L'ABONNEMENT

18 fr. pour 3 mois.
36 fr. pour 6 mois.
72 fr. pour l'année.

Les bureaux d'abonnement sont ouverts depuis neuf heures du matin jusqu'à cinq heures du soir.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

LE DRAPEAU BLANC.

Feuilleton du Globe.

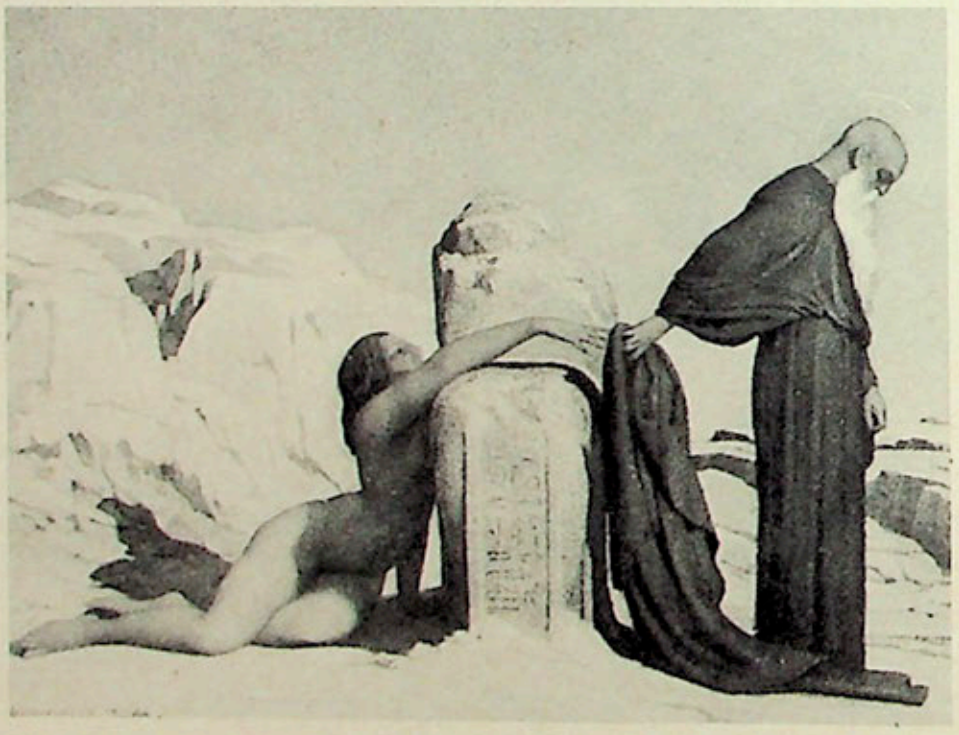
SALON DE 1843.

III.

FEUILLETON DE LA PRESSE.

SALON DE 1840.

I.



Deux « chefs-d'œuvre » de peintres auxquels les critiques contemporains ne ménageaient pas leurs éloges : L'Homme moderne, *d'Albert Besnard, fresque de la Faculté de Pharmacie de Paris, 1884 (en haut de la page),* et L'Abbé Zozime remettant un manteau à sainte Marie l'Egyptienne, *aquarelle de Dominique Papety, conservée au Musée de Montpellier (ci-dessus).*

Ci-contre en haut

La publication de La Font de Saint-Yenne *commentant le Salon de 1746, éditée à La Haye en 1747, peut être considérée comme la première critique d'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui (voir page 27).*

Les débuts de la presse artistique spécialisée : Le Journal des Artistes, ► *fondé en 1827. Ci-contre, la page de couverture du premier numéro.*

REFLEXIONS

SUR QUELQUES CAUSES

DE L'ÉTAT PRÉSENT

DE LA PEINTURE

EN FRANCE.

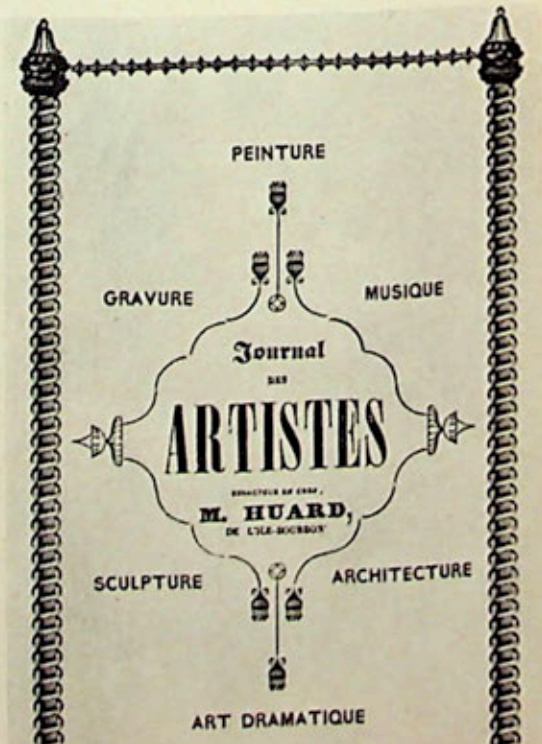
par la Font de Saint Yenne.

Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746.

A LA HAYE,

Chez JEAN NEAULME.

M. DCC. XLVII.



l'égard des *Salons* de Diderot, mais se rend sans condition à ceux de Baudelaire. Or Baudelaire, s'il a parlé admirablement des peintres qu'il a aimés, n'a pas aimé tous les bons peintres de son temps et en a aimé de bien mauvais. De toute manière, il a été beaucoup plus un commentateur de génie qu'un découvreur. Les jugements enthousiastes ou favorables qu'il porte sur Delacroix, Ingres, Rousseau, Corot, Daumier avaient été formulés avant lui, et bien avant lui. Le premier critique qui déclara que Delacroix était un génie fut Adolphe Thiers, en 1822, à propos de *Dante et Virgile*. Ni Planche, ni surtout Thoré n'ont, dix ans plus tard, d'hésitation à ce sujet. En 1850, la « bataille » romantique est gagnée depuis longtemps, et Thoré constate que l'exposition de 1855 prend une allure de rétrospective. L'antithèse Ingres-Delacroix n'est plus ressentie par personne comme actuelle: à l'époque où Baudelaire lui règle son compte, ce n'est plus faire de la critique, mais de l'histoire de l'art. A côté de cela Baudelaire célèbre, aussi bien, Pierre-Narcisse Guérin et Girodet « ces maîtres hautains et délicats », Chenavard, un « peintre qui pense » que, dans son salon de 1859 il classe second après Delacroix, et fait suivre, par ordre de préférence décroissante, de Legros, Armand Gautier et Clésinger, puis de Liès, Pinguilly, Bonvin, Heim, Chaplin, Besson. Autour des années décisives qui chevauchent 1860, Baudelaire ne sent rien, ne voit rien de l'avenir qui se prépare, qui est déjà sous ses yeux. Tout admirable que soit son étude sur Guys, on eût souhaité que le « peintre de la vie moderne », il le saluât plutôt en Manet — Manet vis à vis duquel, comme par un curieux et intrigant rebond, son attitude, au cours de ces années, entre 1857 et 1864, reproduit exactement l'attitude de Sainte-Beuve vis-à-vis de lui-même, Baudelaire: il le comble de mots gentils, écrit le quatrain sur Lola de Valence, comme Sainte-Beuve forge à son sujet des expressions exquises, « folie Baudelaire », « Kamtchatka littéraire » — mais s'abstient méticuleusement de prendre position à son sujet, de lui consacrer le long article critique que Manet attendait de lui, comme Baudelaire l'attendit en vain de Sainte-Beuve sur les *Fleurs du Mal*. Ses idées générales mêmes, il ne les a pas toutes inventées: la conception du salon « à idées », destinée à échapper à la plate énumération, vient de Planche et de Thoré. La notion de « l'Idéal » vient de Planche. Le « moderne » et « l'art philosophique » (avec Chenavard mis au pinacle) vient de Thoré. L'idée d'évolution dans les arts, de mobilité du beau, liée au « moderne » et à la bataille contre les classiques, vient également de Thoré — dont certains esprits tendent à faire le Baudelaire des vrais connaisseurs, mais chez lequel on trouve accumulées autant de gaffes, ce qui ne l'empêche pas d'être un grand homme.

Car tout cela n'empêche pas non plus Baudelaire de rester le plus grand critique d'art du XIXe siècle, non point parce qu'il était infaillible en art, mais parce que tout en étant sensible à certains peintres il était un grand écrivain. Il n'a découvert personne, mais il a écrit comme personne de ceux qu'il a aimés. Ses idées esthétiques n'étaient pas toutes neuves, mais elles ne devinrent vivantes qu'après qu'il les eut touchées. S'il est grand, c'est aussi pour avoir dégagé la critique de la dissertation, pour avoir senti qu'on n'éclaire pas les tableaux avec des arguments mais avec des « fusées », qu'il faut forcer l'intuition du lecteur en un éclair, ou renoncer. Et à ce titre il est le créateur d'un style de critique d'art entièrement original, fondé sur l'affirmation et la soudaineté, et non point sur la démonstration, différant de la critique littéraire parce qu'acceptant le fait que les œuvres d'art s'adressent à la perception visuelle et non à la pensée conceptuelle ou à une sensibilité déjà passée en mots. Il a saisi qu'en ce sens le jugement de goût n'est sans doute jamais qu'un cercle vicieux, et, au contraire de presque tous les autres critiques qui dissimulent ce cercle vicieux sous l'apparence d'un raisonnement philosophique ou historique, il a osé, lui, le pratiquer délibérément, en écrivant, par exemple: « Ce qui prouve bien l'état pitoyable de la sculpture, c'est que M. Pradier en est le roi. » Il est aussi le premier critique d'art qui ait le goût et le génie de la provocation, — de cette provocation qui n'est tolérable qu'unie au grand style, à la totale réussite littéraire, — et que seuls sauront retrouver plus tard en ce domaine Arthur Cravan et André Breton. Sans le style de Baudelaire, plus personne ne parlerait de Baudelaire comme critique d'art, car il n'a loué que des valeurs classées, et n'a même pas pris acte en 1863 du Salon des Refusés, dont on ne trouve pas mention dans ses écrits. Ne lui faisons pas pour autant l'injure de le prendre pour un tiède, mais tirons-en, bien plutôt, l'occasion de nous débarrasser de l'image sublimée du critique-dieu.

Qu'est-ce qu'un critique d'art? Qu'on nous pardonne de le rappeler: c'est avant tout quelqu'un qui écrit. Il existe bien d'autres façons de s'intéresser à l'art que d'écrire: on peut se faire acheteur, mécène, collectionneur, marchand, conservateur de musée, organisateur d'expositions. La critique d'art *en acte* restera toujours la plus forte. Durand-Ruel et Chocquet sont aussi et plus importants pour l'impressionnisme que Fénéon lui-même. Le premier à voir la valeur d'un peintre a peut-être été un amateur inconnu, sans argent ni plume, un écumeur de galeries qui n'a jamais cherché à prendre date. Disons-le, car il semble que les critiques actuels soient obsédés par l'histoire des cent dernières années, par la peur d'être en retard d'une avant-garde, sans comprendre que l'opportunisme de notre temps consiste pour l'art à feindre la mobilité, même lorsqu'il ne change pas, comme, en d'autres temps, il consistait à se réclamer de principes éternels, même lorsqu'il changeait. Nos critiques sont donc dominés par le désir de se décerner des brevets de découverte, de prendre position, d'avoir su discerner, comme à la bourse, ce qui allait monter, de bien se placer par rapport à la cote. Mais à quoi cela sert-il si le texte par lequel on prend position est illisible? Autant valait ouvrir une galerie. Il existe dans l'histoire de l'art des gens dont le discernement a été presque infaillible et qui n'ont pourtant jamais écrit que des choses assez pompeuses et assez sottes, ainsi Wilhelm Uhde, par exemple lorsqu'il parlait, à propos de *Picasso et la Tradition française* (1928), de « l'art métaphysique de l'Eros transcendantal de la nostalgie », ou de « l'impatience tragique du tempérament gothique transmuée en vie. » Inversément, le talent d'écrire sur l'art peut, nous l'avons vu dans le cas de Baudelaire, ne s'accompagner que d'un faible pressentiment du futur. Jacques-Emile Blanche (voir *L'Œil*, n° 89) a su mieux dire que situer à son niveau ce qu'il voyait. Uhde était plus clairvoyant dans ses choix, mais nous lisons Blanche par plaisir et ne lisons plus Uhde que par devoir. Il ne s'agit pas de soutenir ici qu'un bon critique est un bon écrivain qui se trompe, mais seulement que, parmi les nombreuses variétés d'amateurs d'art, tous plus ou moins clairvoyants, le plus clairvoyant n'est pas nécessairement celui qui sait écrire. Les deux choses ne sont liées ni en fait ni en droit... Puisque c'est de critique qu'il s'agit, ne perdons pas de vue ce qui la définit: parmi les mille manières d'établir une relation avec des œuvres offertes à la perception visuelle, il en existe une qui consiste à *écrire*.

Or comment écrire sur une œuvre plastique, c'est-à-dire, une fois faite la part des renseignements sur l'artiste, sur le milieu, les courants, les principes, les techniques, comment exposer et imposer par des mots une émotion liée à une sensation visuelle? Quand on considère les grandes réussites de la critique d'art, on s'aperçoit qu'elles tournent toutes autour de l'art de la *description*; non pas du simple inventaire statique, mais de ce qu'on pourrait nommer la description sensibilisatrice, qui, comme Baudelaire l'a bien dit, s'apparente au poème. En disant que Baudelaire affirme, provoque, nous sous-entendions que ses affirmations, ses

provocations ne seraient rien si elles n'étaient en même temps des descriptions poétiques — ou humoristiques. Fénéon décrit Monet: « Ces mers, vues d'un regard qui y tombe perpendiculairement, couvrent tout le rectangle du cadre; mais le ciel, pour invisible, se devine; tout son changeant émoi se traduit en inquiets jeux de lumière sur l'eau. » Voilà qui pouvait ouvrir des yeux sur Monet bien plus vite que n'importe quelle disertation sur l'évolution de l'espace plastique. Théophile Gautier décrit en « simultané » Delacroix et Ingres: « M. Delacroix dessine le mouvement et M. Ingres le repos; l'un attaque les figures par le milieu, et l'autre par le bord; celui-ci avec un pinceau, celui-là avec un crayon. » (*La Presse*, 1er mars 1837). La description, ici, on le voit, tend vite à l'explication, comme dans le passage suivant de Thoré sur Ingres: « Une fois qu'il a vu une chose, son regard ne flotte plus. La forme s'arrête dans son esprit et s'y cristallise. Alors, obsédé par cette apparition immobile et invariable, il la transpose et la fixe en quelque sorte sur la toile. L'agitation, le rayonnement de la vie n'y sont point, mais ce certain caractère qui a dominé et comme effacé tous les autres aspects. » Explication aussi, mais explication qui émane directement de la description ou de la conscience d'un sujet — paysage ou figure. Car parler de « centre » et de « bord » implique référence à un modèle commun, ne dépendant pas exclusivement du peintre. Il suffira (ce qui est arrivé de nos jours) que la critique détache l'explication de la description pour qu'elle tombe dans l'abstraction et le verbalisme.

La description sensibilisatrice ne s'applique pas seulement au présent mais aussi aux périodes passées que l'on ne savait plus voir. Le XIXe fut le siècle d'or de ces résurrections. Les Goncourt pour le XVIIIe siècle ou Fromentin pour les maîtres du Nord surent resensibiliser leurs contemporains. Taine, dont on a trop oublié les mérites et l'élan sous ce rapport, y excelle dans son *Voyage en Italie*, témoin cette réaction descriptive devant les mosaïques, si célèbres aujourd'hui, de S. Vitale de Ravenne: « On voit l'impératrice Théodora, l'ancienne sauteuse, la prostituée du cirque, apportant les offrandes avec ses femmes: figure pâle et presque détruite comme une lorette poitrinaire; rien que des yeux énormes, des sourcils joints et une bouche; le reste du visage s'est réduit, effilé, le front et le menton sont tout petits; la tête et le corps disparaissent sous l'ornement. Il n'y a plus en elle que le regard ardent. »

Description du sujet, dira-t-on, de l'anecdote? Voire. Dans les textes que nous venons de citer le récit du sujet et la caractérisation plastique sont indissolublement unis. La description est celle du style, du « faire » *à travers* celle de l'anecdote. Comme le remarque Jean Paulhan dans son essai sur Fénéon, *F. F. ou le Critique*, « Jamais Fénéon ne nous dira *pourquoi* c'est Renoir qu'il faut aimer, plutôt que M. Charles Tillot ». En effet, c'est une grande naïveté que de croire que la critique d'art peut user d'arguments, de démonstrations, que la beauté s'impose comme la vérité scientifique, car même lorsque l'unanimité s'établit enfin autour d'un peintre, neuf sur dix de ses admirateurs sont devenus des conformistes qui ne le *voient* plus. La critique d'art concerne donc une très fine pellicule entre le subjectivisme total de la critique d'humeur (« Ça me plaît, ça me déplaît »), qui, même sincère, même juste, ne saurait toucher autrui, et la pseudo-démonstration qui ne fait que mimer, caricaturer la pensée dialectique: cette fine pellicule est celle, précisément, de la description recréatrice, qui seule peut convaincre, parce qu'elle s'adresse à la perception individuelle, et que, sans la diversité affective des perceptions individuelles, il n'y aurait pas d'art.

Des idées générales indiquant un renversement de l'esthétique sous-jacente à l'art, peuvent certes dégager, libérer, elles aussi, la sensibilité et le regard. Par exemple, c'est le cas lorsque Karl Marx écrit, pour commenter la transition du classisisme au romantisme et au réalisme au cours de la révolution industrielle et l'abandon progressif des sujets mythologiques: « Qu'est-ce que Vulcain auprès de Roberts & Cie, Jupiter auprès du paratonnerre et Hermès auprès du Crédit Mobilier? Toute mythologie dompte, domine et façonne les forces de la nature dans l'imagination et par l'imagination et disparaît donc lorsqu'on parvient à les dominer réellement. Que devient Fama au regard de *Printing House Square* ? »

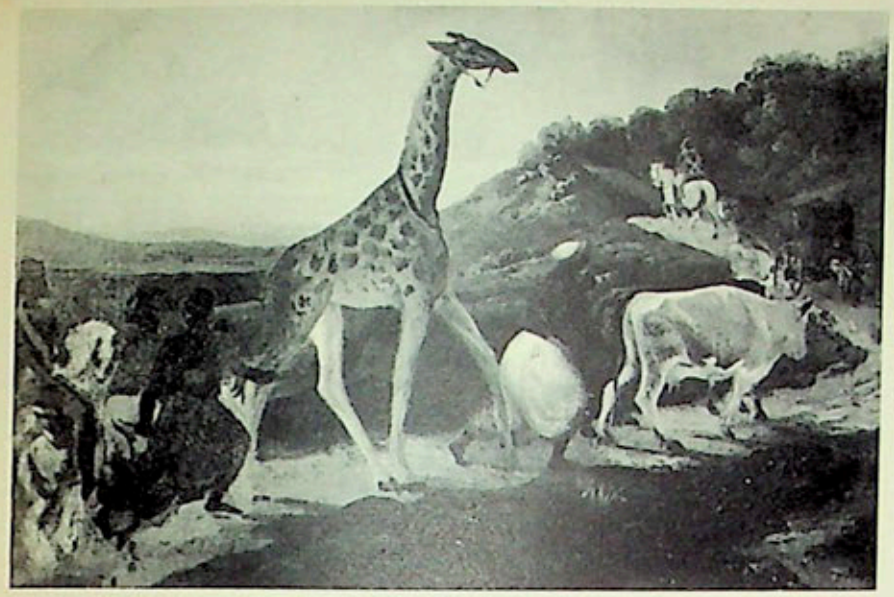
C'est le cas encore pour le texte célèbre de Fénéon sur « tableau fini » et « tableau commencé ». « Si, devant un tableau de Signac, de Vuillard, de Bonnard, de Matisse, on objectait: il est inachevé — nous répliquerions: à quel moment un tableau est-il fini? Question insoluble. Qu'on accumule sur un rectangle de toile les heures et les coups de brosse; il est loisible d'en accumuler d'autres, et pendant l'éternité. Ce qui importe, étant vérifiable, c'est que le tableau ait été *commencé*, c'est-à-dire que son exécution ait été motivée par un problème de formes et de couleurs, bien net et qui lui soit propre. Dans ce sens, combien de tableaux en apparence finis n'ont jamais été commencés. »

Mais de telles idées sont moins des arguments rationnels que des clefs ou si l'on préfère des viatiques. Leurs liens avec la sensibilité visuelle restent, chez les critiques comme Thoré, Baudelaire ou Fénéon, des plus étroits et le retour à la description est généralement chez eux immédiat.

Or nous voudrions pour conclure risquer une hypothèse: si la description a longtemps été au cœur de la bonne critique d'art, si c'est par elle qu'on a enseigné à voir, si cette description, pour réussir à transmettre l'émotion propre du système plastique du peintre, a toujours dû néanmoins s'accrocher au thème figuratif de ce peintre, il en résulte peut-être que la critique d'art s'est mise à flotter dans le vide à partir du moment où presque toute la peinture vivante a cessé d'être figurative. Car les critiques, au lieu de faire face au problème nouveau posé par cette évolution, se sont élancés dans des voies latérales. Ils ont versé dans la haute philosophie, le terrorisme ou le mystère, c'est-à-dire le plus souvent dans la logomachie, dans une critique d'humeur ou d'intérêt, consistant en affirmations, et en affirmations non point supportées par la description d'expériences visuelles, mais camouflée sous les apparences d'une argumentation théorique. Nous avons assisté à une véritable trahison des aristarques. Ceux-ci ont-ils donc un avenir? Oui, plus que jamais, puisque, écrivains, ils ont à créer un nouvel art de la prose qui corresponde au nouvel art de peindre.

Si vous voulez en savoir davantage

Sur Planche et Thoré, lisez l'ouvrage de Pontus Grate, Deux Critiques d'Art de l'époque romantique, *Stockholm 1959. Sur Théophile Thoré, voir l'article de J. Thuillier,* L'Œil, *nº 65. Consultez L. Venturi,* Histoire de la critique d'art. *Pour le XVIIIe siècle: A. Fontaine,* Les doctrines d'art en France. *Mais surtout donnez-vous le plaisir de lire ou de relire Gautier, Baudelaire, Taine, Fénéon, Apollinaire, Blanche, etc... Pour la période actuelle, aucune recherche à entreprendre: laissez-vous faire.*



▲

L. Brascassat: Le Voyage de la girafe. *A son retour de l'Ecole de Rome, Brascassat, qui allait connaître une grande vogue comme peintre animalier, immortalisa le mémorable périple d'une girafe donnée en 1827 par Mehemet Ali à Charles X. L'animal, allaité par deux vaches, traversa la France de Marseille à Paris, au grand émoi des populations.*

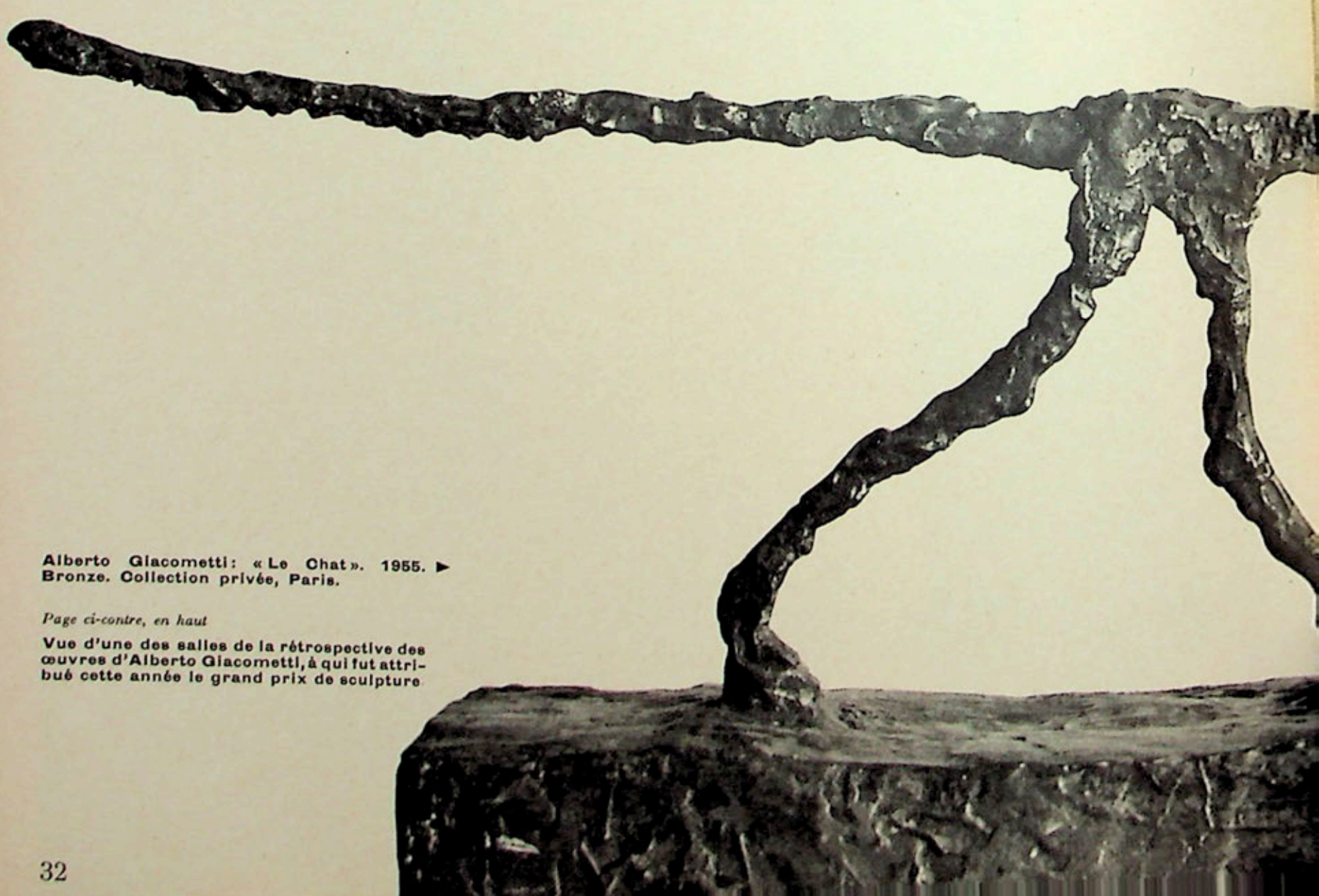
Gustave Planche. *Caricature du Charivari. 1839.*

▼

Le public des expositions de peinture vu par les caricaturistes. De haut en bas: L'exposition de 1824. *Lithographie de Langlume.* La sortie du Salon. *Estampe en couleurs. 1814.* Le Salon de 1842. *Lithographie de Traviès, publiée dans « la Sylphide », avec cette légende : « Enthousiasme impossible à décrire devant le tableau de M. Biard: La Traversée du Havre à Honfleur.»*

La XXXIe Biennale d

Il est devenu habituel, presque de bon ton d'attaquer la Biennale de Venise, de la traiter de « foire », d'en faire la vulgaire occasion des réunions périodiques d'un gang international d'affairistes cyniques plus ou moins bien camouflés en artistes, collectionneurs ou marchands. Il suffit d'avoir lu les divers comptes rendus parus cette année, dans la presse française en particulier, pour être édifié sur ce point. « Carnaval de l'art abstrait », « comices agricoles de l'art engagé » figurent parmi les qualificatifs les plus fréquents et il est significatif qu'un chroniqueur pourtant fort averti ait pu n'envisager cette manifestation que sous le seul angle financier et disserter longuement des répercussions de la récente crise de Wall Street sur l'atmosphère de la Biennale en omettant totalement de renseigner ses lecteurs sur les œuvres exposées. La Biennale présente, certes, de nombreux défauts, la fièvre de spéculation qu'elle suscite est souvent bien irritante et il m'est arrivé, à moi comme aux autres, de ne pas lui ménager mes critiques, mais, devant un tel déferlement de mépris, je me sens cette année, je l'avoue, une grande envie de la défendre, et cela en dépit du niveau malheureusement plus faible qu'il y a deux ou quatre ans de l'ensemble des œuvres exposées. Outre qu'elle constitue une des rares occasions régulières de retrouver d'innombrables artistes, critiques ou amateurs dont le contact peut — pour peu qu'on le veuille vraiment — apporter un réel enrichissement intellectuel, la Biennale de Venise est sans conteste, compte tenu de ses faiblesses, une occasion de confrontations artistiques qui, si elle apporte rarement des révélations, permet presque toujours de renouveler sur plus d'un point ses sources d'information et en tout cas de complé-



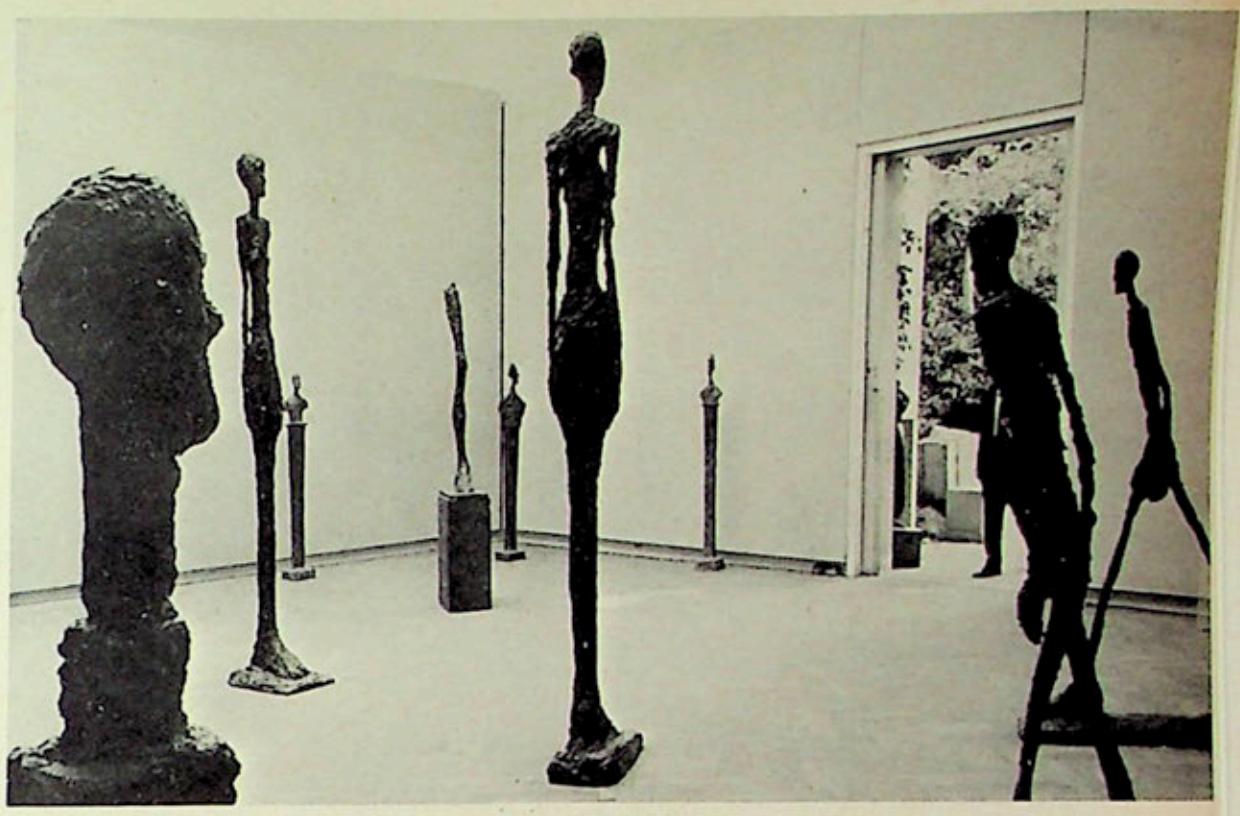
Alberto Giacometti : « Le Chat ». 1955. ► Bronze. Collection privée, Paris.

Page ci-contre, en haut

Vue d'une des salles de la rétrospective des œuvres d'Alberto Giacometti, à qui fut attribué cette année le grand prix de sculpture

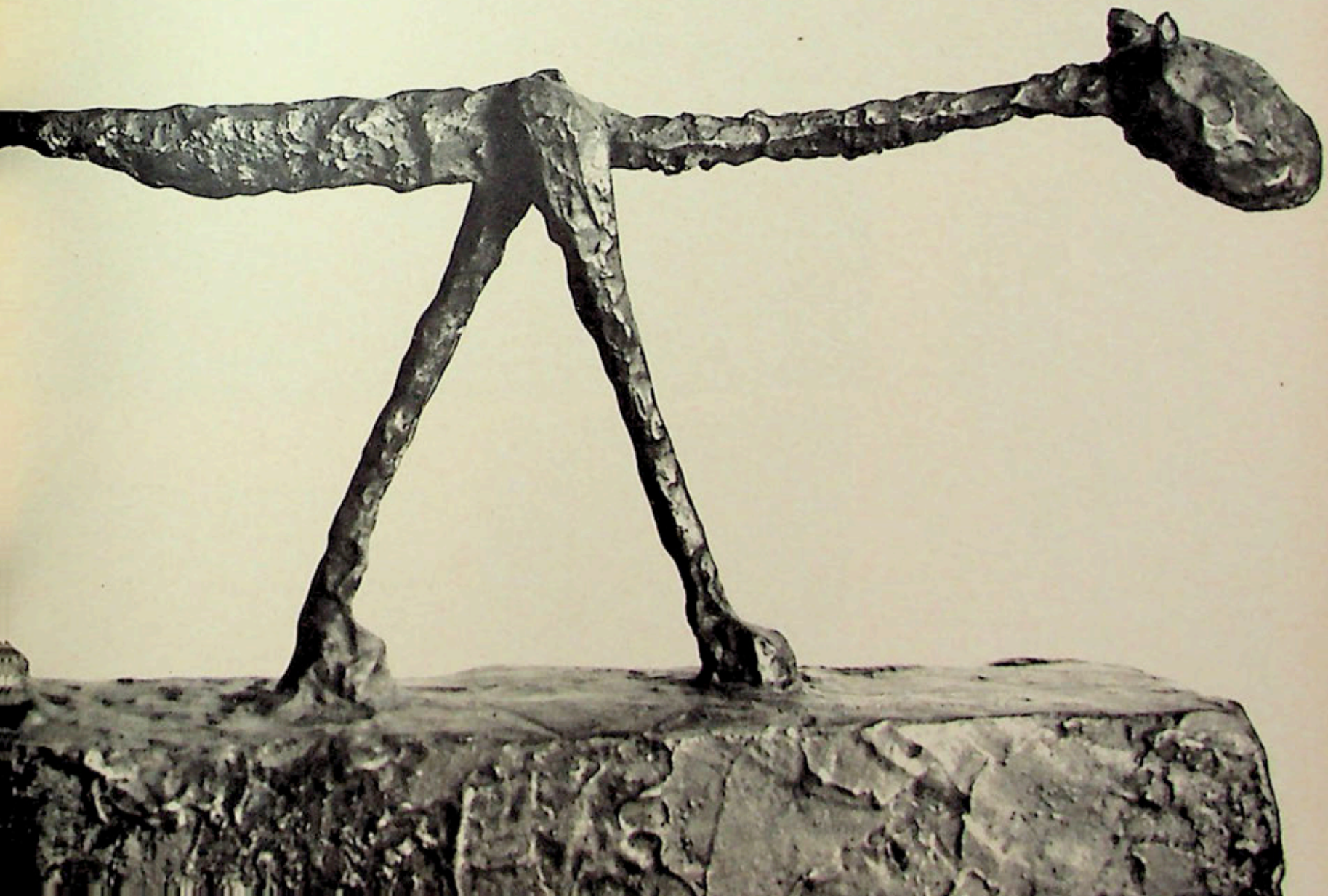
Venise

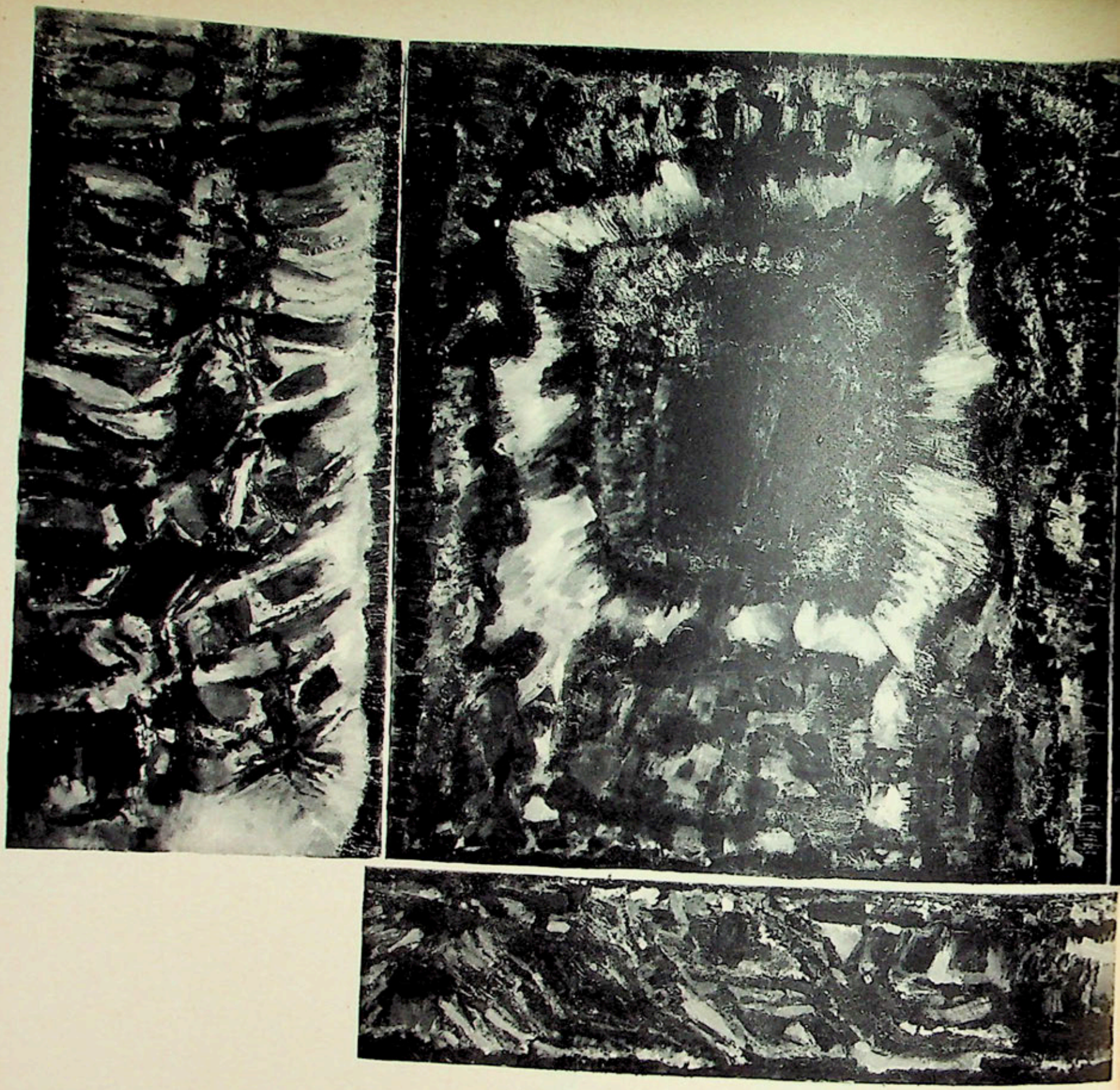
par Guy Habasque



ter sa documentation ou de combler certaines lacunes dont on n'avait parfois pas nettement conscience. Pour ma part je n'éprouve aucune honte à dire que j'apprends toujours quelque chose à une manifestation de ce genre, même s'il ne s'agit que de connaissances de détail. Contrairement aux autres critiques, c'est donc sous un angle de vue résolument optimiste que je préfère aborder la visite des divers pavillons.

Il est juste de dire que souvent les rétrospectives de cette année manquaient de piment, sinon d'intérêt. Une bonne idée il est vrai, a été de réunir





une sélection d'œuvres des artistes primés depuis la réouverture de la Biennale en 1948. Cette exposition permettait en effet de se faire une plus juste idée de l'état d'esprit des organisateurs et donc, d'une manière plus générale, des conceptions officielles de l'art moderne. Les différents jurys ne firent certes pas preuve d'une excessive originalité et les récompenses consacrent des réputations déjà établies plutôt qu'elles ne reflètent des découvertes. Pour les grands prix de peinture en particulier, le choix de Braque (1949), Matisse (1950), Dufy (1952) et Villon (1956) montrait beaucoup plus de prudence que de perspicacité, celui de Max Ernst, Tobey, Fautrier et Hartung paraissant probablement plus osé aux visiteurs profanes, mais ne dépassant pas pour le milieu plus engagé du vernissage les limites d'une honnête information. Au moins ces différents noms marquent-ils la reconnaissance, même tardive, des principaux courants du siècle: fauvisme, cubisme, deuxième floraison de l'art abstrait. Le choix des prix de sculpture est plus discutable. Si l'on relève avec satisfaction sur la liste les noms de Calder, Arp et même Moore, on ne peut oublier que Pevsner fut évincé au profit de Chillida dont l'incontestable talent ne peut cependant être comparé au génie et à l'influence historique de son aîné ou que Zadkine fut préféré à Laurens ce qui ne fait plus preuve de prudence, mais, au mieux, d'un manque total de discernement. Si l'on est étonné enfin de trouver Chagall et Miró parmi les graveurs et non parmi les peintres, il est juste de rappeler que Braque et Ernst titulaires les mêmes années des grands prix de peinture ne leur étaient nullement inférieurs. Quant aux Italiens, il est plus malaisé de porter un jugement, tant sont nombreux chaque année les participants et tant leurs mérites sont difficiles à départager dans

▲

Alfred Manessier: « L'Empreinte ». Triptyque. 1962. Peinture. 280 x 400 cm. Collection Galerie de France, Paris.

En haut de la page, à droite

Robert Adams: « Climbing forms No 2 ». 1961. Acier bronze. British Council, Londres.

rétrospectives les plus intéressantes étaient sans nul doute, à des titres divers, celles de Giacometti et de Gorky.

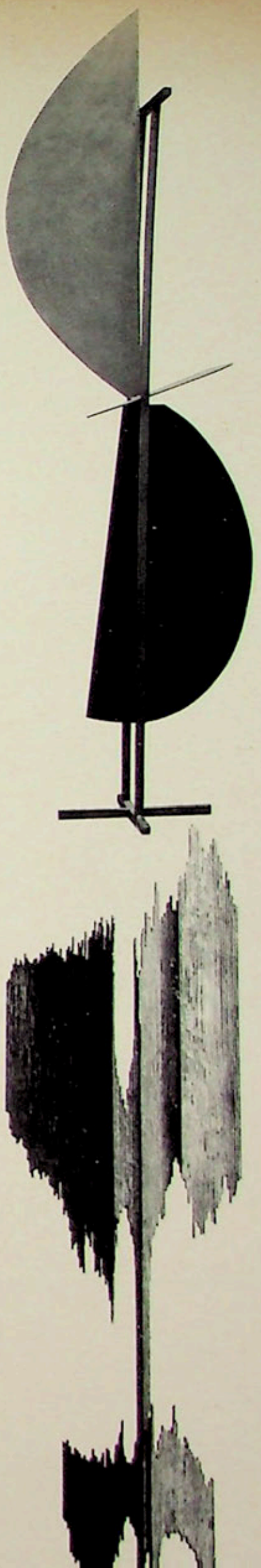
Giacometti est-il comme le disent certains un des grands sculpteurs de l'époque et le grand prix qui a récompensé son long effort couronnait-il une œuvre ou une démarche? Il est assez curieux de constater en effet que l'étude de son œuvre renvoie toujours à la personnalité et à la pensée « parlée » de l'artiste et que personne n'a jamais eu l'idée de le juger sur sa seule sculpture, détachée du contexte de ses déclarations. M'étant posé la question à Venise et tâchant d'écarter ce que je savais de Giacometti pour ne m'attacher qu'à l'aspect plastique des œuvres réunies, force m'était de constater que, hormis celles de la période surréaliste que renie pourtant plus ou moins leur auteur, celles-ci, malgré d'évidentes qualités, ne dépassent jamais la sensibilité et la nouveauté de celles de Rodin ou même du Matisse des sculptures des années dix, et qu'elles n'apportent donc — du point de vue purement plastique, je le répète — aucune solution inédite, aucune vision vraiment nouvelle. C'est donc plus l'expérience de l'homme qui nous intéresse que ses réalisations concrètes. On peut dire du reste sans aucune acrimonie que la sculpture actuelle serait aussi bien ce qu'elle est sans la contribution de Giacometti. Ce qui fascine chez lui en dernière analyse, c'est plutôt la passion jamais lassée, jamais rebutée, mais toujours déçue de saisir l'essence des choses dans la multitude de leurs apparences. Et l'on pourrait presque dire que c'est dans la mesure même où il arrive à un échec que sa recherche nous touche vraiment, car le problème sou-

Brigitte Meier-Denninghoff: « Ali ». 1958. ► Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Cologne.

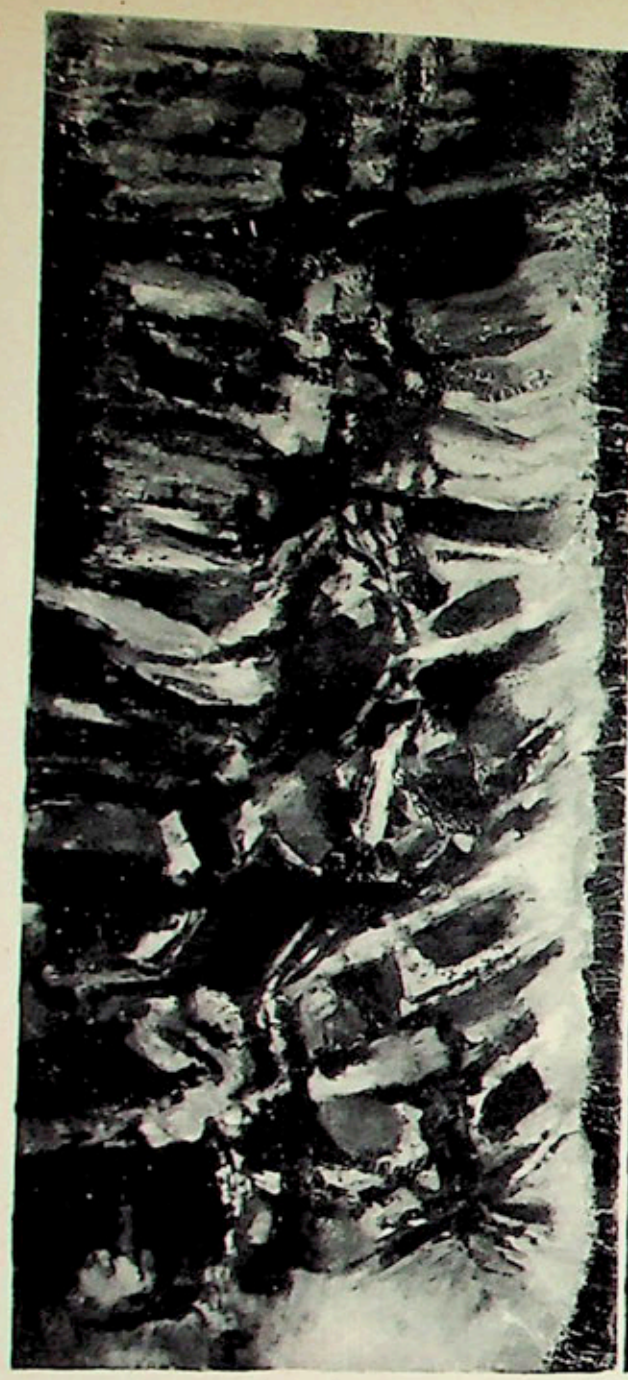
Alfred Manessier: « Résurrection ». 1961. 230 x 200 cm. Coll. Gie de France, Paris. ▼

une production nationale où les génies n'abondent pas depuis quarante ans. Les tableaux et sculptures réunis dans le cadre magnifique de la Ca'Pesaro n'étaient malheureusement pas toujours parmi les meilleurs ou les plus significatifs de leurs auteurs. Il semble en particulier que Braque eût pu être mieux représenté que par la *Chaise* de 1948 et le *Nocturne* de 1958 qui sont, à mon avis du moins, parmi les plus faibles de sa production.

En dehors de cette exposition que son commissaire, Rodolfo Pallucchini, n'hésitait pas à qualifier de « museo ideale espresso da sette Biennali », les



une sélection d'œuvres des artistes primés depuis la réouverture de la Biennale en 1948. Cette exposition permettait en effet de se faire une plus juste idée de l'état d'esprit des organisateurs et donc, d'une manière plus générale, des conceptions officielles de l'art moderne. Les différents jurys ne firent certes pas preuve d'une excessive originalité et les récompenses consacrent des réputations déjà établies plutôt qu'elles ne reflètent des découvertes. Pour les grands prix de peinture en particulier, le choix de Braque (1949), Matisse (1950), Dufy (1952) et Villon (1956) montrait beaucoup plus de prudence que de perspicacité, celui de Max Ernst, Tobey, Fautrier et Hartung paraissant probablement plus osé aux visiteurs profanes, mais ne dépassant pas pour le milieu plus engagé du vernissage les limites d'une honnête information. Au moins ces différents noms marquent-ils la reconnaissance, même tardive, des principaux courants du siècle: fauvisme, cubisme, deuxième floraison de l'art abstrait. Le choix des prix de sculpture est plus discutable. Si l'on relève avec satisfaction sur la liste les noms de Calder, Arp et même Moore, on ne peut oublier que Pevsner fut évincé au profit de Chillida dont l'incontestable talent ne peut cependant être comparé au génie et à l'influence historique de son aîné ou que Zadkine fut préféré à Laurens ce qui ne fait plus preuve de prudence, mais, au mieux, d'un manque total de discernement. Si l'on est étonné enfin de trouver Chagall et Miró parmi les graveurs et non parmi les peintres, il est juste de rappeler que Braque et Ernst titulaires les mêmes années des grands prix de peinture ne leur étaient nullement inférieurs. Quant aux Italiens, il est plus malaisé de porter un jugement, tant sont nombreux chaque année les participants et tant leurs mérites sont difficiles à départager dans



une sélection d'œuvres des artistes primés depuis la réouverture de la Biennale en 1948. Cette exposition permettait en effet de se faire une plus juste idée de l'état d'esprit des organisateurs et donc, d'une manière plus générale, des conceptions officielles de l'art moderne. Les différents jurys ne firent certes pas preuve d'une excessive originalité et les récompenses consacrent des réputations déjà établies plutôt qu'elles ne reflètent des découvertes. Pour les grands prix de peinture en particulier, le choix de Braque (1949), Matisse (1950), Dufy (1952) et Villon (1956) montrait beaucoup plus de prudence que de perspicacité, celui de Max Ernst, Tobey, Fautrier et Hartung paraissant probablement plus osé aux visiteurs profanes, mais ne dépassant pas pour le milieu plus engagé du vernissage les limites d'une honnête information. Au moins ces différents noms marquent-ils la reconnaissance, même tardive, des principaux courants du siècle: fauvisme, cubisme, deuxième floraison de l'art abstrait. Le choix des prix de sculpture est plus discutable. Si l'on relève avec satisfaction sur la liste les noms de Calder, Arp et même Moore, on ne peut oublier que Pevsner fut évincé au profit de Chillida dont l'incontestable talent ne peut cependant être comparé au génie et à l'influence historique de son aîné ou que Zadkine fut préféré à Laurens ce qui ne fait plus preuve de prudence, mais, au mieux, d'un manque total de discernement. Si l'on est étonné enfin de trouver Chagall et Miró parmi les graveurs et non parmi les peintres, il est juste de rappeler que Braque et Ernst titulaires les mêmes années des grands prix de peinture ne leur étaient nullement inférieurs. Quant aux Italiens, il est plus malaisé de porter un jugement, tant sont nombreux chaque année les participants et tant leurs mérites sont difficiles à départager dans

▲
Alfred Manessier: « L'Empreinte ». Triptyque. 1962. Peinture. 280 x 400 cm. Collection Galerie de France, Paris.

En haut de la page, à droite
Robert Adams: « Climbing forms No 2 ». 1961. Acier bronze. British Council, Londres.

rétrospectives les plus intéressantes étaient sans nul doute, à des titres divers, celles de Giacometti et de Gorky.

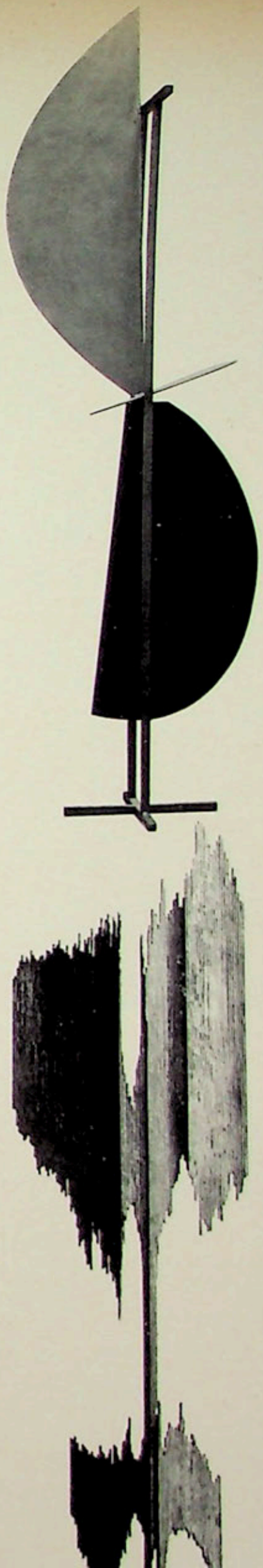
Giacometti est-il comme le disent certains un des grands sculpteurs de l'époque et le grand prix qui a récompensé son long effort couronnait-il une œuvre ou une démarche? Il est assez curieux de constater en effet que l'étude de son œuvre renvoie toujours à la personnalité et à la pensée « parlée » de l'artiste et que personne n'a jamais eu l'idée de le juger sur sa seule sculpture, détachée du contexte de ses déclarations. M'étant posé la question à Venise et tâchant d'écarter ce que je savais de Giacometti pour ne m'attacher qu'à l'aspect plastique des œuvres réunies, force m'était de constater que, hormis celles de la période surréaliste que renie pourtant plus ou moins leur auteur, celles-ci, malgré d'évidentes qualités, ne dépassent jamais la sensibilité et la nouveauté de celles de Rodin ou même du Matisse des sculptures des années dix, et qu'elles n'apportent donc — du point de vue purement plastique, je le répète — aucune solution inédite, aucune vision vraiment nouvelle. C'est donc plus l'expérience de l'homme qui nous intéresse que ses réalisations concrètes. On peut dire du reste sans aucune acrimonie que la sculpture actuelle serait aussi bien ce qu'elle est sans la contribution de Giacometti. Ce qui fascine chez lui en dernière analyse, c'est plutôt la passion jamais lassée, jamais rebutée, mais toujours déçue de saisir l'essence des choses dans la multitude de leurs apparences. Et l'on pourrait presque dire que c'est dans la mesure même où il arrive à un échec que sa recherche nous touche vraiment, car le problème sou-

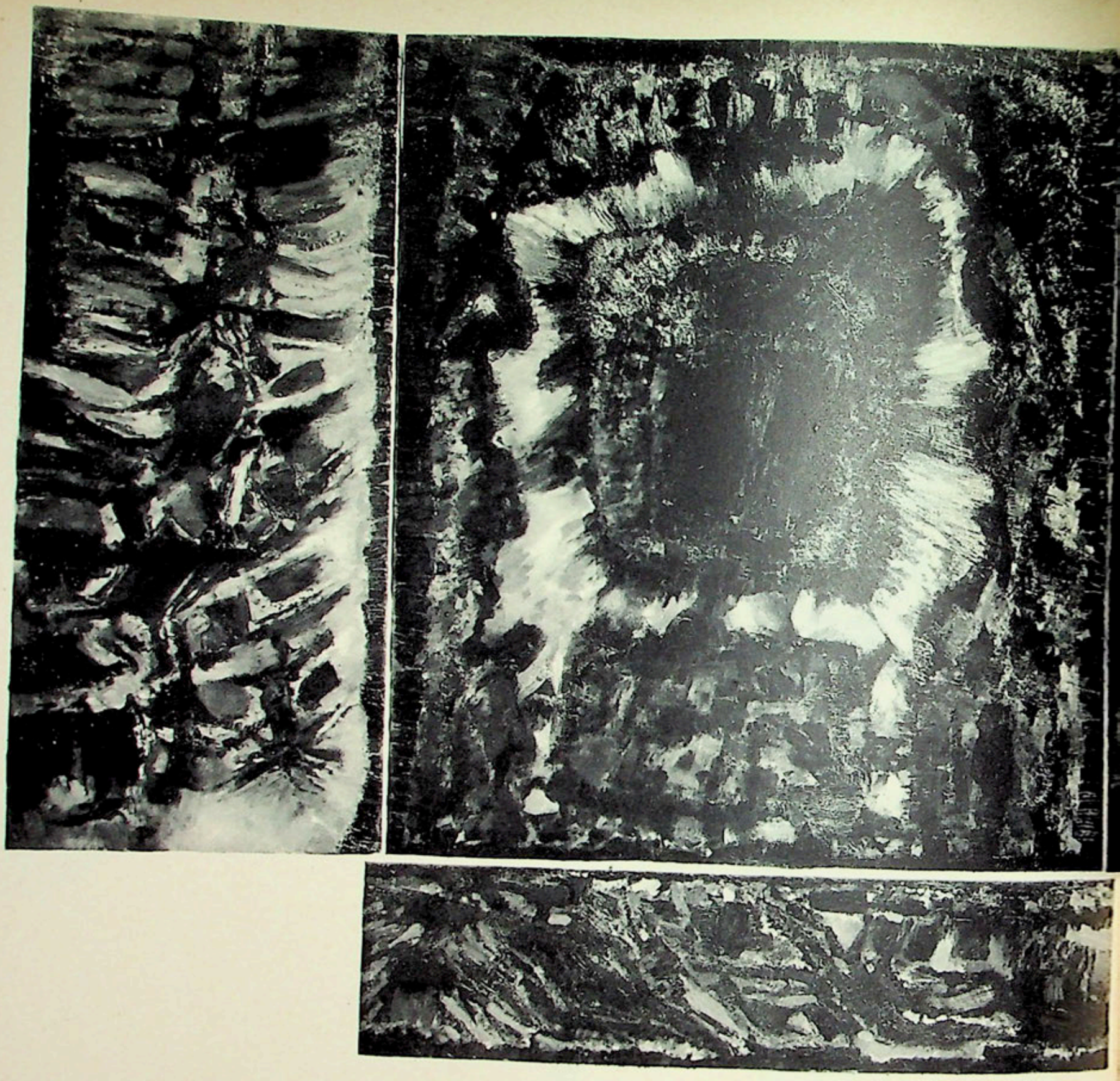
Brigitte Meier-Denninghoff: « Ali ». 1958. Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Cologne. ►

Alfred Manessier: « Résurrection ». 1961. 230 x 200 cm. Coll. Gie de France, Paris.
▼

une production nationale où les génies n'abondent pas depuis quarante ans. Les tableaux et sculptures réunis dans le cadre magnifique de la Ca'Pesaro n'étaient malheureusement pas toujours parmi les meilleurs ou les plus significatifs de leurs auteurs. Il semble en particulier que Braque eût pu être mieux représenté que par la *Chaise* de 1948 et le *Nocturne* de 1958 qui sont, à mon avis du moins, parmi les plus faibles de sa production.

En dehors de cette exposition que son commissaire, Rodolfo Pallucchini, n'hésitait pas à qualifier de « museo ideale espresso da sette Biennali », les





une sélection d'œuvres des artistes primés depuis la réouverture de la Biennale en 1948. Cette exposition permettait en effet de se faire une plus juste idée de l'état d'esprit des organisateurs et donc, d'une manière plus générale, des conceptions officielles de l'art moderne. Les différents jurys ne firent certes pas preuve d'une excessive originalité et les récompenses consacrent des réputations déjà établies plutôt qu'elles ne reflètent des découvertes. Pour les grands prix de peinture en particulier, le choix de Braque (1949), Matisse (1950), Dufy (1952) et Villon (1956) montrait beaucoup plus de prudence que de perspicacité, celui de Max Ernst, Tobey, Fautrier et Hartung paraissant probablement plus osé aux visiteurs profanes, mais ne dépassant pas pour le milieu plus engagé du vernissage les limites d'une honnête information. Au moins ces différents noms marquent-ils la reconnaissance, même tardive, des principaux courants du siècle: fauvisme, cubisme, deuxième floraison de l'art abstrait. Le choix des prix de sculpture est plus discutable. Si l'on relève avec satisfaction sur la liste les noms de Calder, Arp et même Moore, on ne peut oublier que Pevsner fut évincé au profit de Chillida dont l'incontestable talent ne peut cependant être comparé au génie et à l'influence historique de son aîné ou que Zadkine fut préféré à Laurens ce qui ne fait plus preuve de prudence, mais, au mieux, d'un manque total de discernement. Si l'on est étonné enfin de trouver Chagall et Miró parmi les graveurs et non parmi les peintres, il est juste de rappeler que Braque et Ernst titulaires les mêmes années des grands prix de peinture ne leur étaient nullement inférieurs. Quant aux Italiens, il est plus malaisé de porter un jugement, tant sont nombreux chaque année les participants et tant leurs mérites sont difficiles à départager dans

▲
Alfred Manessier: « L'Empreinte ». Triptyque. 1962. Peinture. 280 x 400 cm. Collection Galerie de France, Paris.

En haut de la page, à droite
Robert Adams: « Climbing forms No 2 ». 1961. Acier bronze. British Council, Londres.

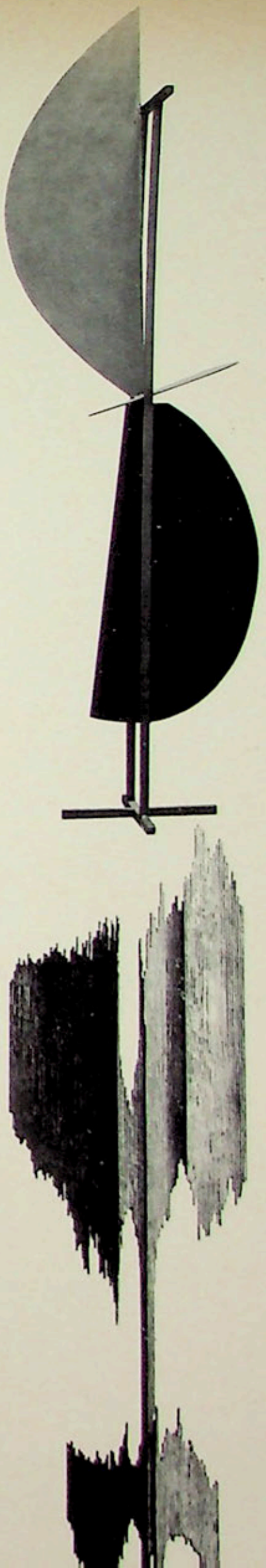
une production nationale où les génies n'abondent pas depuis quarante ans. Les tableaux et sculptures réunis dans le cadre magnifique de la Ca'Pesaro n'étaient malheureusement pas toujours parmi les meilleurs ou les plus significatifs de leurs auteurs. Il semble en particulier que Braque eût pu être mieux représenté que par la *Chaise* de 1948 et le *Nocturne* de 1958 qui sont, à mon avis du moins, parmi les plus faibles de sa production.

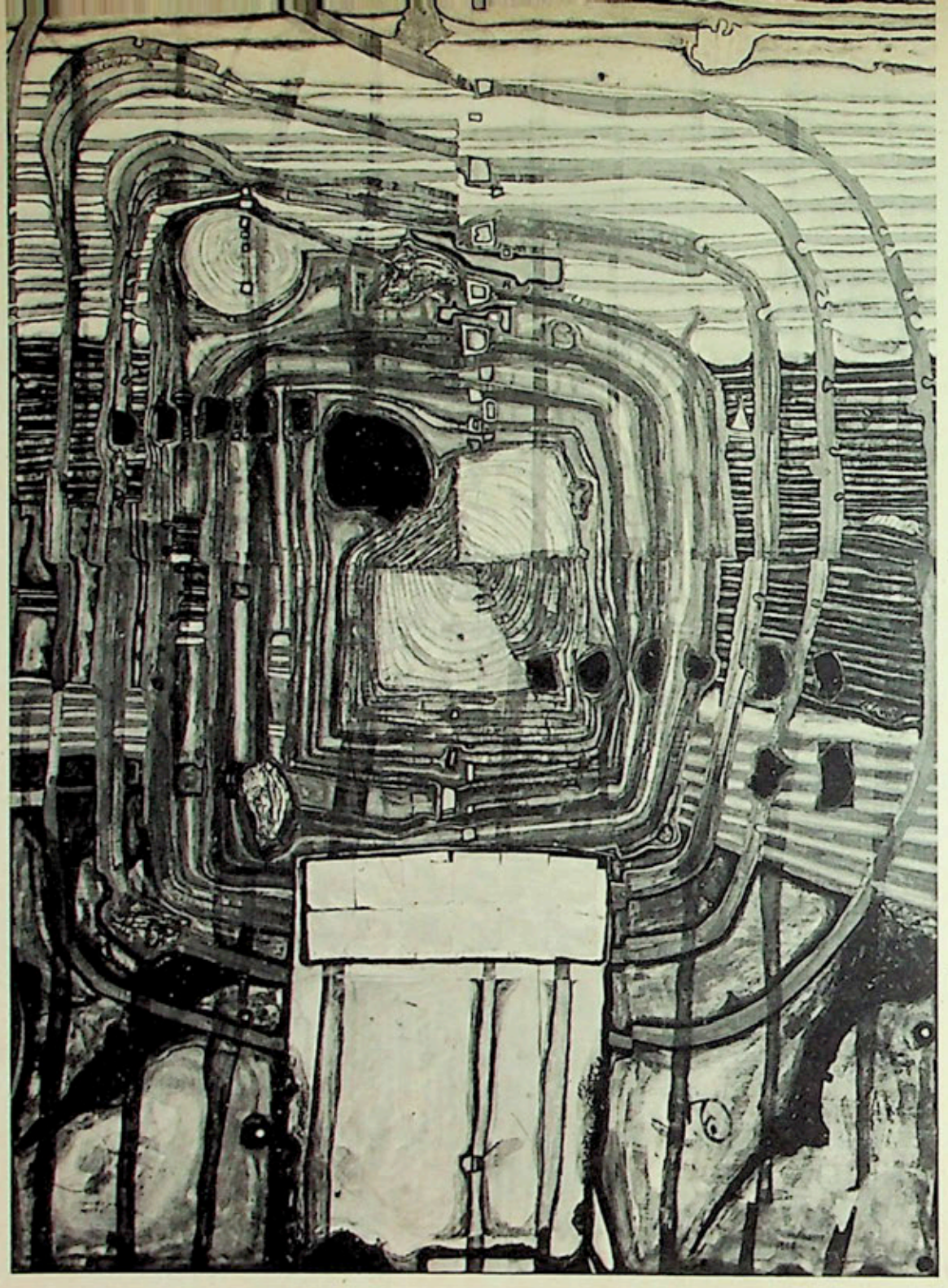
En dehors de cette exposition que son commissaire, Rodolfo Pallucchini, n'hésitait pas à qualifier de « museo ideale espresso da sette Biennali », les rétrospectives les plus intéressantes étaient sans nul doute, à des titres divers, celles de Giacometti et de Gorky.

Giacometti est-il comme le disent certains un des grands sculpteurs de l'époque et le grand prix qui a récompensé son long effort couronnait-il une œuvre ou une démarche? Il est assez curieux de constater en effet que l'étude de son œuvre renvoie toujours à la personnalité et à la pensée « parlée » de l'artiste et que personne n'a jamais eu l'idée de le juger sur sa seule sculpture, détachée du contexte de ses déclarations. M'étant posé la question à Venise et tâchant d'écarter ce que je savais de Giacometti pour ne m'attacher qu'à l'aspect plastique des œuvres réunies, force m'était de constater que, hormis celles de la période surréaliste que renie pourtant plus ou moins leur auteur, celles-ci, malgré d'évidentes qualités, ne dépassent jamais la sensibilité et la nouveauté de celles de Rodin ou même du Matisse des sculptures des années dix, et qu'elles n'apportent donc — du point de vue purement plastique, je le répète — aucune solution inédite, aucune vision vraiment nouvelle. C'est donc plus l'expérience de l'homme qui nous intéresse que ses réalisations concrètes. On peut dire du reste sans aucune acrimonie que la sculpture actuelle serait aussi bien ce qu'elle est sans la contribution de Giacometti. Ce qui fascine chez lui en dernière analyse, c'est plutôt la passion jamais lassée, jamais rebutée, mais toujours déçue de saisir l'essence des choses dans la multitude de leurs apparences. Et l'on pourrait presque dire que c'est dans la mesure même où il arrive à un échec que sa recherche nous touche vraiment, car le problème sou-

Brigitte Meier-Denninghoff: « Ali ». 1958. Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Cologne. ►

Alfred Manessier: « Résurrection ». 1961. 230 x 200 cm. Coll. Gie de France, Paris.
▼





levé nous concerne tous, même et surtout si nous ne le voyons pas sous l'angle de l'épistémologie pure. « L'impossibilité principale — confiait-il encore récemment à un critique (*Arts*, 13 juin 1962, p. 5) —, c'est de saisir l'ensemble et ce qu'on pourrait appeler les détails ». Le drame de Giacometti, c'est de ne pouvoir immobiliser le monde pour l'analyser et le comprendre, de toujours sentir que la réalité lui échappe, qu'il ne connaîtra jamais rien de la personne qui est en face de lui. Rappelant le temps passé dans sa jeunesse à l'atelier Bourdelle, il a ce cri d'impuissance: « Comme le modèle ne posait qu'un temps très limité, il s'en allait avant qu'on ait même commencé à saisir quoi que ce soit... ». Et s'il avoue qu'il sculpte ses personnages « uniquement pour les yeux », parce qu'il a l'impression que s'il arrivait à copier un tout petit peu — approximativement — un œil, il aurait la tête entière, c'est justement parce que l'œil est ce qu'il y a de plus mobile dans l'homme, de plus insaisissable. Giacometti est comme un historien qui se désespérerait de ne pouvoir rendre les plus infimes détails de l'époque qu'il étudie parce que pour être véridique il lui faudrait *tout* rappeler. Son angoisse naît de ce qu'il ne peut *tout* voir, *tout* connaître et particulièrement lorsqu'il s'agit d'un être vivant. C'est l'angoisse immémoriale, qui sourd déjà de l'interrogation désabusée d'Aristote: « En vérité, le jadis et maintenant et toujours débattu, et toujours irrésolu: qu'est-ce que l'existant? »

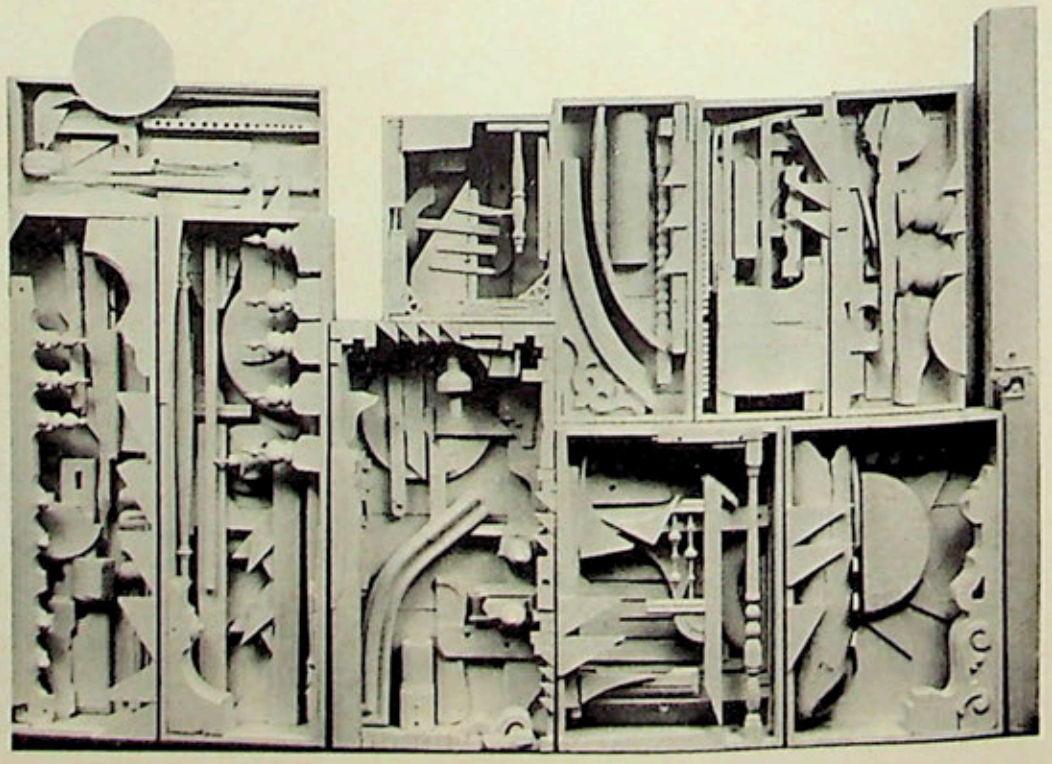
Cette recherche perpétuelle d'une réalité qui le fuit fait, au demeurant, l'unité de la production de Giacometti. Il n'y a de coupure qu'apparente en effet entre sa production surréaliste et ses œuvres actuelles, car le surréalisme ne fut pas autre chose en son fond qu'une tentative, également passionnée, pour trouver ou retrouver la véritable réalité, cachée

▲
Hundertwasser: « Hommage au Tachisme » 1961. Technique mixte. 195 x 130 cm. Collection privée, Vienne.

Louise Nevelson: « Voyage ». 1962. Détail. ► Ensemble de parois, colonnes et autres constructions de bois en noir, blanc et or. Collection Martha Jackson, New York.

Page ci-contre

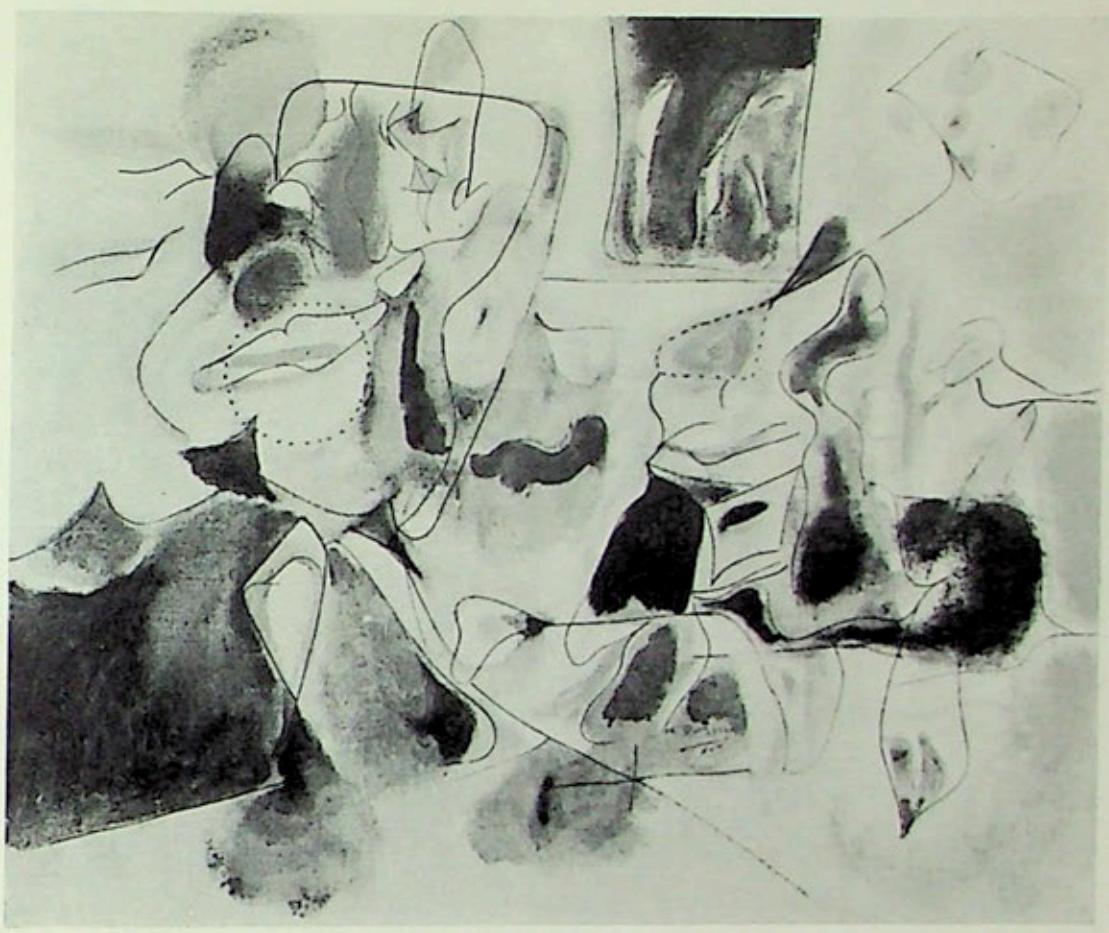
Jean-Paul Riopelle: « Gravité ». 1956. Huile sur toile. 300 x 200 cm. Appartient à l'artiste.



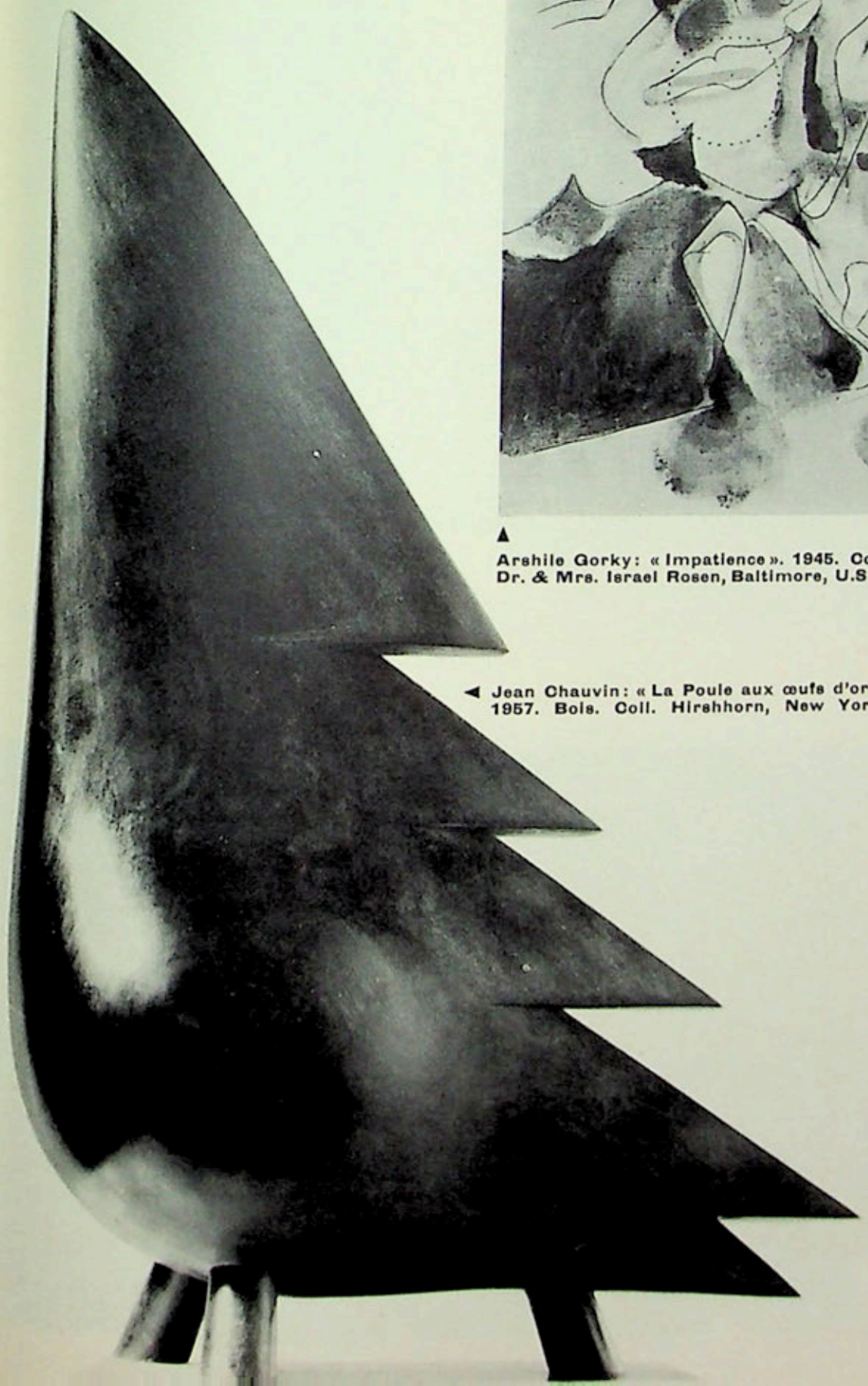
sous les apparences du visible et du rationnel, un prodigieux effort vers une connaissance plus totale et surtout plus profonde de l'être. C'est ce que nous confirmerait, s'il en était besoin, l'expérience, fort différente, il est vrai, d'Arshile Gorky.

Lui aussi, en effet, fut hanté par le désir d'exprimer la face cachée du monde, sa réalité interne que l'œil seul ne saurait capter. Préfaçant sa première grande exposition à New York (Julien Levy Gallery, 1945), André Breton qui fut son ami et eut une grande influence sur lui, notait à ce sujet: « Le trésor de l'œil est ailleurs: la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du *ressort* caché dans la boîte opaque. Le ressort de l'œil... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé ce secret. L'œil (...) est fait pour jeter un linéament, pour faire passer un *fil conducteur* entre les choses d'aspect le plus hétérogène. Ce fil, de toute ductilité, doit permettre d'appréhender, en un minimum de temps, les rapports qui enchaînent, sans solution possible de continuité, les innombrables structures physiques et mentales ».

◄ **Arshile Gorky: « Les Fiançailles II ». 1947. 128,6 x 96,6 cm. New York, Whitney Museum of American Art.**



▲ **Arshile Gorky: « Impatience ». 1945. Coll. Dr. & Mrs. Israel Rosen, Baltimore, U.S.A.**



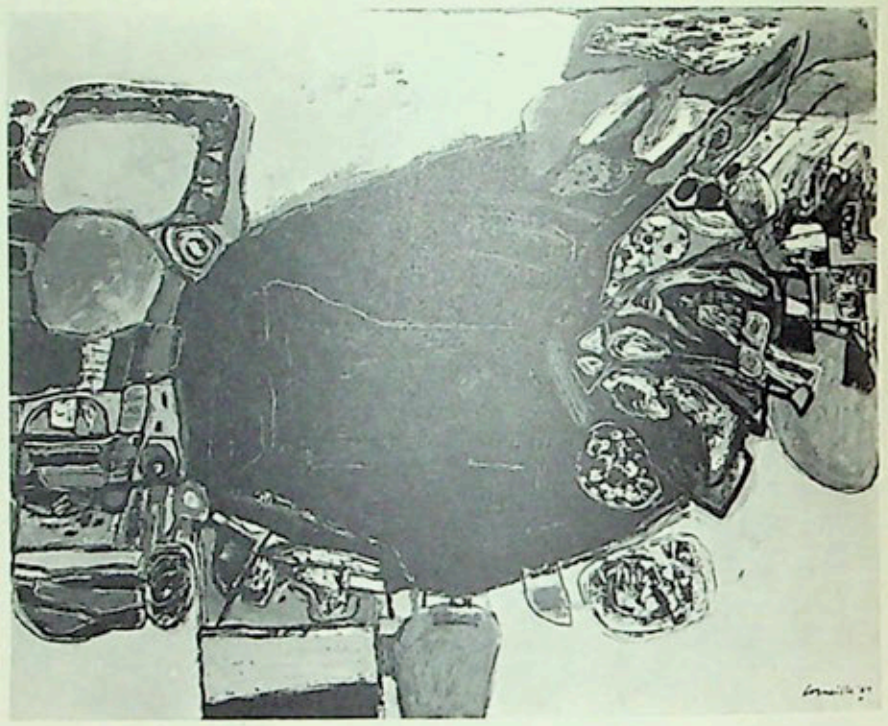
◄ **Jean Chauvin: « La Poule aux œufs d'or ». 1957. Bois. Coll. Hirshhorn, New York.**

Du point de vue esthétique, l'œuvre de Gorky se situe à mi-chemin entre le dessin cryptographique de Miró et les *Morphologies psychologiques* de Matta. Les œuvres plus anciennes que nous ne connaissions guère montrent qu'il subit au départ une très forte influence de Picasso. *L'artiste et sa mère* (1926-29) est une transposition presque littérale des époques rose et pompéienne. La *Nature morte* de 1929 rappelle à s'y méprendre une de celles exécutées par Picasso à Juan-les-Pins en 1925 (Zervos, vol. 5, nº 462) cependant que la toile de 1933-36 intitulée *Organisation* (nº 4 du catalogue) dérive directement du célèbre *Atelier* de 1927-28 (Museum of Modern Art, New York). C'est vers 1940, avec ici les deux *Jardins à Sochi*, que l'influence picassienne fait place à celle, désormais déterminante de Miró à qui il emprunte en particulier son graphisme cursif et allusif qui se détache sur des

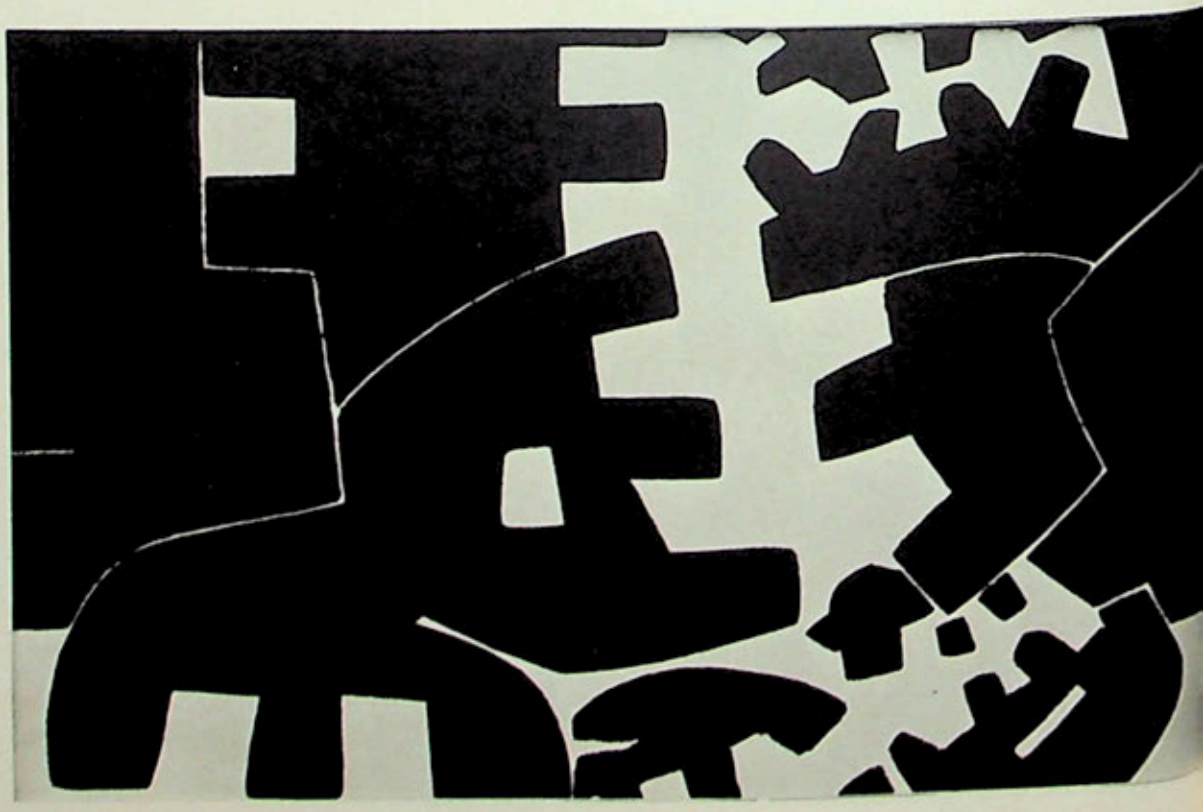
fonds tantôt neutres et discrètement modulés, tantôt violemment colorés et troués de lumières d'incendie visiblement inspirées par le clair-obscur coloré du Matta des années 38-44. La propre influence de Gorky sur la génération américaine de l'après-guerre (notamment sur Pollock et W. de Kooning), ne saurait être négligée, mais l'ensemble exposé à Venise montre qu'il n'avait pas l'envergure d'un grand créateur. Artiste de second plan, son œuvre est néanmoins pleine de sensibilité et témoigne d'une connaissance approfondie des rapports entre l'espace et la lumière.

présence dans une exposition d'art contemporain semble plutôt déplacée et évoque les plus mauvais jours de la Biennale, ceux où elle couronnait Arno Brecker.

La surprise de cette année aura été l'excellente tenue du pavillon français. Une présentation claire, nette et aérée, un choix sans audace, mais solide et cohérent, une « présence » réelle et efficace d'œuvres soigneusement sélectionnées en ont fait l'un des meilleurs pavillons étrangers. Manessier qui a remporté à la fois le grand prix de peinture et le premier prix d'art liturgique n'exposait, hormis quelques émaux de 1956, que des toiles récentes parmi lesquelles dominait un grand triptyque à prédelle intitulé l'*Empreinte*, œuvre d'une grande densité expressive et d'une indéniable noblesse. Certes, je ne pense pas pour ma part que la voie empruntée par l'artiste soit celle de l'avenir. Il y a trop de post-cubisme et de post-impressionnisme, d'une part, de volontaire classicisme de l'autre pour que cette peinture résolve vraiment les problèmes actuels, mais Manessier est sans conteste l'un des premiers « figuratifs » d'aujourd'hui et si ses œuvres n'apportent aucune



Si la rétrospective Gorky revêtait un caractère de nécessité, son œuvre n'ayant jamais été présentée que très partiellement en Europe, celle d'Odilon Redon, pour intéressante qu'elle fût, ne pouvait rien nous apprendre de nouveau et ne le prétendait du reste pas. Peut-être y eut-il eu avantage toutefois à la rattacher à certaines recherches actuelles, à celles par exemple du « luminisme » abstrait, ce qui lui eût donné un regain d'actualité. Quant aux autres rétrospectives, on y aurait vainement cherché une révélation. L'œuvre graphique des symbolistes italiens du XIXe siècle laisse aujourd'hui bien indifférent. D'un esprit plus proche du nôtre, Mario Sironi fait au mieux figure de petit maître. Empruntant un peu à tous les mouvements — cubisme, futurisme, peinture métaphysique, etc. —, il n'arriva jamais à affirmer une véritable personnalité. Au moins son œuvre cherche-t-elle à fuir l'académisme « pompier » dans lequel se complaisait Arturo Martini dont la



Serge Poliakoff : « Composition ». 1952. ► Huile sur toile. Coll. Igor Troubetzkoy.

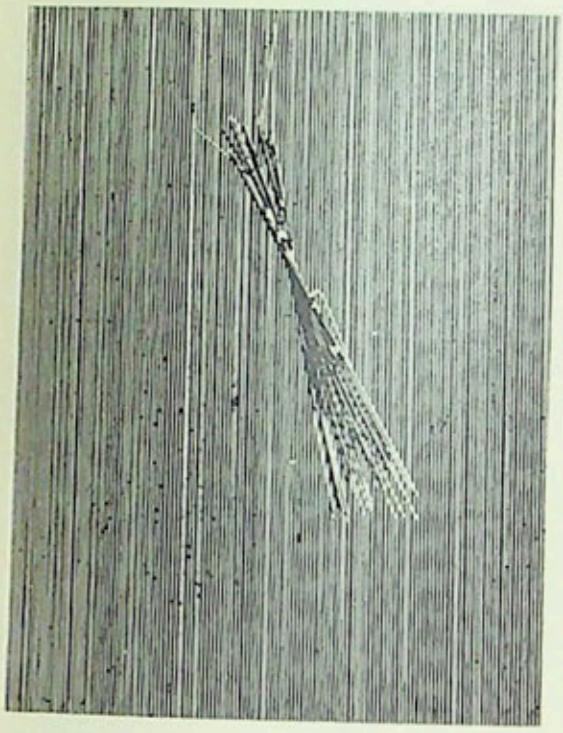
Page ci-contre, à gauche

Jean Messagier : « Mars à venir ». 1962. Huile sur toile. 130 x 195 cm. Collection Galerie André Schœller Jr., Paris.

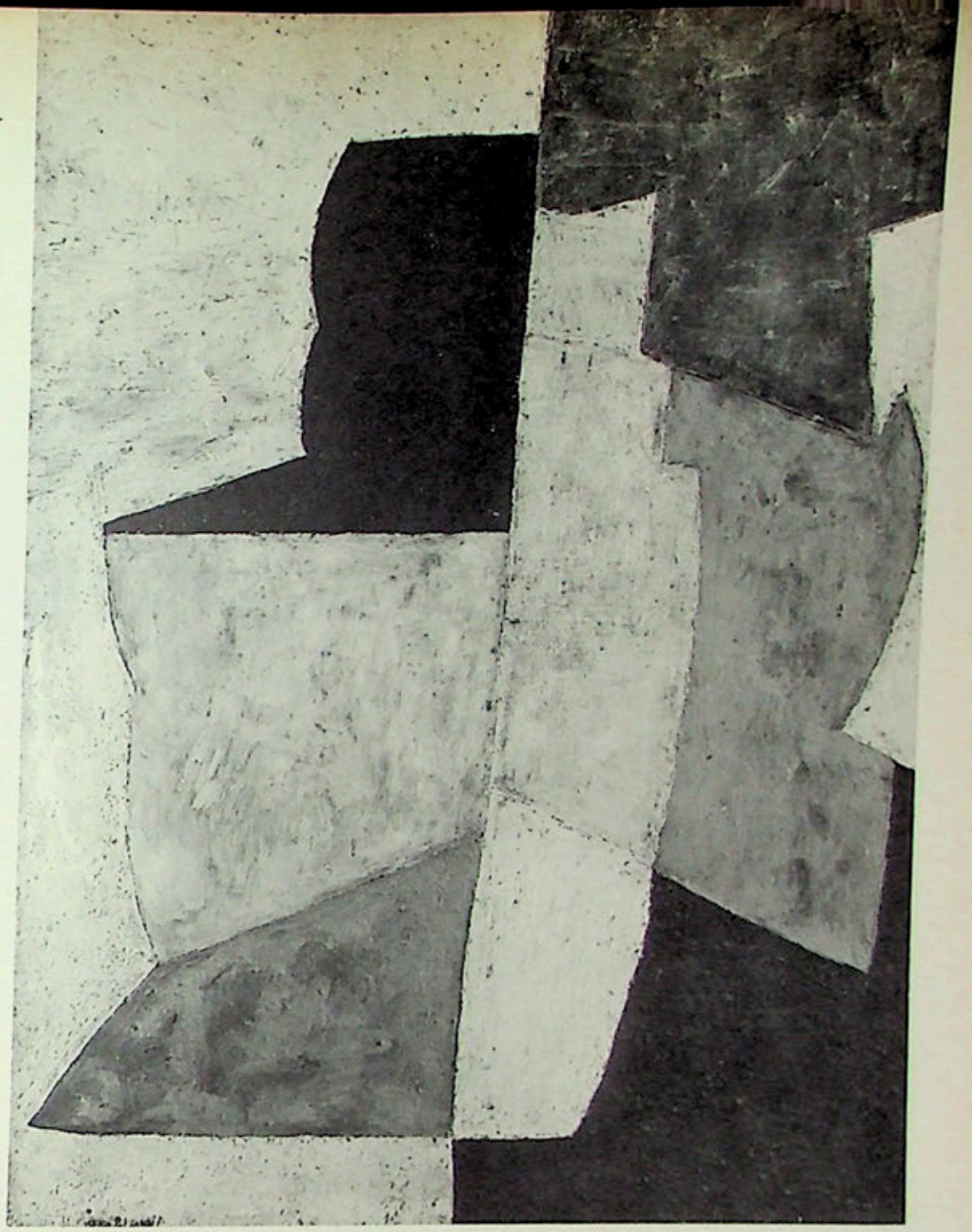
Page ci-contre, à droite

Corneille : « Terrain propice à l'oiseau ». 1961. Toile. 130 x 162 cm. Collection Galerie Ariel, Paris.

J. R. Soto : « Vibration ». 1962.
▼



Q. Capogrossi : « Superficie 393 ». 1958.
▼



vision neuve du monde, du moins se situent-elles à un haut niveau de qualité plastique.

C'est également le cas de Poliakoff qui, dans un tout autre domaine, représente un « moment » de la peinture contemporaine. A une époque où un géométrisme scolastique envahissait l'art abstrait, il sut prouver que l'on pouvait concilier architecture et poésie, retenue et richesse de la matière, les harmonies les plus sourdes et la vibration la plus délicate de la couleur. On peut certes lui reprocher de ne plus évoluer, d'exploiter un univers formel un peu monotone, mais c'est simplement parce que Poliakoff n'est pas de la race des artistes qui cherchent leur voie dans la multiplicité des expériences mais plutôt de celle des méditatifs qui tirent leur force d'une longue contemplation. En ce sens, Manessier et Poliakoff, si opposés qu'ils puissent paraître au premier abord, se rejoignent dans la même reconnaissance d'un monde intérieur infiniment plus riche que celui des seules apparences visuelles.

Parmi les trois jeunes peintres présentés dans le même pavillon, Messagier était certainement le plus intéressant. Son domaine est certes limité, mais il l'exploite avec beaucoup de conscience et un sens assez aigu des valeurs spatiales. On ne saurait en dire autant de Marfaing dont les clairs-obscurs primaires, mais dramatiques avec ostentation sentent par trop le procédé. Guitet dont l'honnêteté artistique ne saurait être mise en doute, s'enferme quant à lui dans un monde personnel si clos qu'il en devient pratiquement incommunicable. Sculpteur assurément méconnu, Jean Chauvin qui avait déjà exposé cet hiver à Paris a perdu en faisant connaître ses œuvres l'auréole de précurseur dont le paraient certains. Son art est franc, honnête, vigoureux et témoigne d'un sens enviable du volume, mais on

(Suite en page 72.)

JACQUES DE BELLANGE

PAR FRANÇOIS-GEORGES PARISET

Il ne reste presque aucun tableau de ce peintre maniériste. De patients travaux enrichissent le catalogue de ses dessins.

Peintre de la cour de Lorraine entre 1600 et 1616, vivant dans un milieu artistique, ouvert à toutes les influences, Jacques de Bellange a été célèbre; il a été copié, imité; puis il est tombé dans l'oubli et il n'a été redécouvert qu'avec ce siècle. Il est considéré maintenant comme un maître du maniérisme. Il en représente la pointe extrême à la veille de sa disparition. Il en a les défauts: difficulté à composer, ignorances, une certaine insouciance qui escamote les problèmes, et par là il s'oppose du tout au tout à Callot qui déjà est un classique. Mais de ses défauts, il fait des qualités.

Son originalité paraît dans des formes qui reviennent sans cesse et ces répétitions confèrent à son œuvre une plus forte unité: doigts pointus faits pour caresser ou pour griffer, visage étroit à la bouche gonflée, aux yeux en amande remontés vers les tempes, à l'expression tour à tour virginale ou sardonique, paisible ou forcenée, gestes violents, contrapostes, costumes et parures. Mais les procédés de l'artiste ne sont pas moins personnels. Il est difficile d'apprécier le peintre, car nous n'avons plus que de rares œuvres, mais la stigmatisation de saint François d'Assise, au Musée Lorrain de Nancy, avec ses grands anges cuivrés, semblables à des flammes palpitantes, mérite l'attention. Ses eaux-fortes, une cinquantaine, griffées avec nervosité, abondantes en arabesques, en stries, en reprises, annoncent Rembrandt. Quant aux dessins, qui doivent être mis en relation avec des œuvres maintenant disparues ou avec les gravures, certains fixent une impression, d'autres sont des études préparatoires, d'autres, partant d'une création, constituent des variations. Des recherches persévérantes en augmentent peu à peu le nombre et ils sont maintenant une cinquantaine qui font la gloire des collections et des expositions, à quoi il faut ajouter tous ceux de l'« Ecole de Bellange » et il n'est pas facile de séparer les deux groupes.

Parmi ces dessins, ceux qui sont exécutés à la plume avec des traits incisifs et des champs de stries se rapprochent le plus des gravures. D'autres sont au crayon, mais l'artiste préfère la sanguine, il sait l'écraser pour en éteindre l'éclat, ou la faire vibrer en des accents dont la nervosité toute nouvelle annonce le siècle suivant. Quant aux dessins à la plume ou au crayon rehaussés de lavis, un lavis tour à tour blond, rougeâtre, bleuâtre, avec des dégradés, des taches superposées, ils révèlent un luministe, un maître coloriste et c'est ce que les travaux de ces dernières années ont confirmé.

Le *Cavalier* du Musée Condé est tout en nuances, avec des couleurs à l'eau atténuées, des rehauts blancs et de l'or pâle, mais aussi des détails minutieux, comme les figures du harnais, les dorures et les broderies de la selle. Pour le cavalier, un apparat belliqueux, mais que le cordon rose et des écharpes légères font oublier. Le visage, très pâle sous la chevelure noire exprime la force, l'orgueil, l'inquiétude. Dans son raffinement excessif, l'œuvre s'oppose à une musicienne qui, brandissant un tambourin, soulevée par le rythme, est belle d'une beauté un peu barbare. Un travail plus direct, des couleurs plus vives et bigarrées, ce style si différent était nécessaire pour transcrire avec fidélité les déguisements des fêtes de la cour, mascarades, ballets, carrousels.

Le monde de Bellange relève de l'artifice des fêtes. Comme celui du théâtre, il mêle avec fantaisie des détails d'une vérité foudroyante, qui prennent pour base la vie quotidienne ou l'antiquité et même un exotisme qui doit à l'Europe orientale autant qu'au monde musulman, et toujours de l'opulence avec des bizarreries, une profusion de motifs qui sortent les uns des autres, une figuration touffue et envahissante. Les bourreaux aux armures ciselées, les mages fiers de leurs turbans répondent

Dessins

Chasse au cerf. *Plume et crayon, lavis blond. Nancy, Musée Lorrain. Bellange avait peint une chasse dans la Galerie des Cerfs*

JACQUES DE BELLANGE

PAR FRANÇOIS-GEORGES PARISET

Il ne reste presque aucun tableau de ce peintre maniériste. De patients travaux enrichissent le catalogue de ses dessins.

Peintre de la cour de Lorraine entre 1600 et 1616, vivant dans un milieu artistique, ouvert à toutes les influences, Jacques de Bellange a été célèbre; il a été copié, imité; puis il est tombé dans l'oubli et il n'a été redécouvert qu'avec ce siècle. Il est considéré maintenant comme un maître du maniérisme. Il en représente la pointe extrême à la veille de sa disparition. Il en a les défauts: difficulté à composer, ignorances, une certaine insouciance qui escamote les problèmes, et par là il s'oppose du tout au tout à Callot qui déjà est un classique. Mais de ses défauts, il fait des qualités.

Son originalité paraît dans des formes qui reviennent sans cesse et ces répétitions confèrent à son œuvre une plus forte unité: doigts pointus faits pour caresser ou pour griffer, visage étroit à la bouche gonflée, aux yeux en amande remontés vers les tempes, à l'expression tour à tour virginale ou sardonique, paisible ou forcenée, gestes violents, contrapostes, costumes et parures. Mais les procédés de l'artiste ne sont pas moins personnels. Il est difficile d'apprécier le peintre, car nous n'avons plus que de rares œuvres, mais la stigmatisation de saint François d'Assise, au Musée Lorrain de Nancy, avec ses grands anges cuivrés, semblables à des flammes palpitantes, mérite l'attention. Ses eaux-fortes, une cinquantaine, griffées avec nervosité, abondantes en arabesques, en stries, en reprises, annoncent Rembrandt. Quant aux dessins, qui doivent être mis en relation avec des œuvres maintenant disparues ou avec les gravures, certains fixent une impression, d'autres sont des études préparatoires, d'autres, partant d'une création, constituent des variations. Des recherches persévérantes en augmentent peu à peu le nombre et ils sont maintenant une cinquantaine qui font la gloire des collections et des expositions, à quoi il faut ajouter tous ceux de l'« Ecole de Bellange » et il n'est pas facile de séparer les deux groupes.

Parmi ces dessins, ceux qui sont exécutés à la plume avec des traits incisifs et des champs de stries se rapprochent le plus des gravures. D'autres sont au crayon, mais l'artiste préfère la sanguine, il sait l'écraser pour en éteindre l'éclat, ou la faire vibrer en des accents dont la nervosité toute nouvelle annonce le siècle suivant. Quant aux dessins à la plume ou au crayon rehaussés de lavis, un lavis tour à tour blond, rougeâtre, bleuâtre, avec des dégradés, des taches superposées, ils révèlent un luministe, un maître coloriste et c'est ce que les travaux de ces dernières années ont confirmé.

Le *Cavalier* du Musée Condé est tout en nuances, avec des couleurs à l'eau atténuées, des rehauts blancs et de l'or pâle, mais aussi des détails minutieux, comme les figures du harnais, les dorures et les broderies de la selle. Pour le cavalier, un apparat belliqueux, mais que le cordon rose et des écharpes légères font oublier. Le visage, très pâle sous la chevelure noire exprime la force, l'orgueil, l'inquiétude. Dans son raffinement excessif, l'œuvre s'oppose à une musicienne qui, brandissant un tambourin, soulevée par le rythme, est belle d'une beauté un peu barbare. Un travail plus direct, des couleurs plus vives et bigarrées, ce style si différent était nécessaire pour transcrire avec fidélité les déguisements des fêtes de la cour, mascarades, ballets, carrousels.

Le monde de Bellange relève de l'artifice des fêtes. Comme celui du théâtre, il mêle avec fantaisie des détails d'une vérité foudroyante, qui prennent pour base la vie quotidienne ou l'antiquité et même un exotisme qui doit à l'Europe orientale autant qu'au monde musulman, et toujours de l'opulence avec des bizarreries, une profusion de motifs qui sortent les uns des autres, une figuration touffue et envahissante. Les bourreaux aux armures ciselées, les mages fiers de leurs turbans répondent

◄ Uranie. *Plume et lavis. Paris, Musée du Louvre. Ce dessin peut être mis en relation avec les décors des fêtes du mariage d'Henri de Lorraine en 1606. Il est un bon exemple du style de Bellange avant 1610.*

Portement de croix. *Gravure. Paris, Bibliothèque Nationale.* ►
Cette gravure, la plus grande de toutes, peut-être la plus tardive, est aussi la plus riche en subtilités techniques.

Page ci-contre en bas, de gauche à droite

Canéphore. *Plume et lavis, Leningrad, Musée de l'Ermitage*

Jeune homme hirsute. *Plume. Musée de Saint-Germain-en-Laye. D'après une inscription, l'auteur serait Michel-Ange. Mais l'attribution à Bellange ne fait aucun doute.*

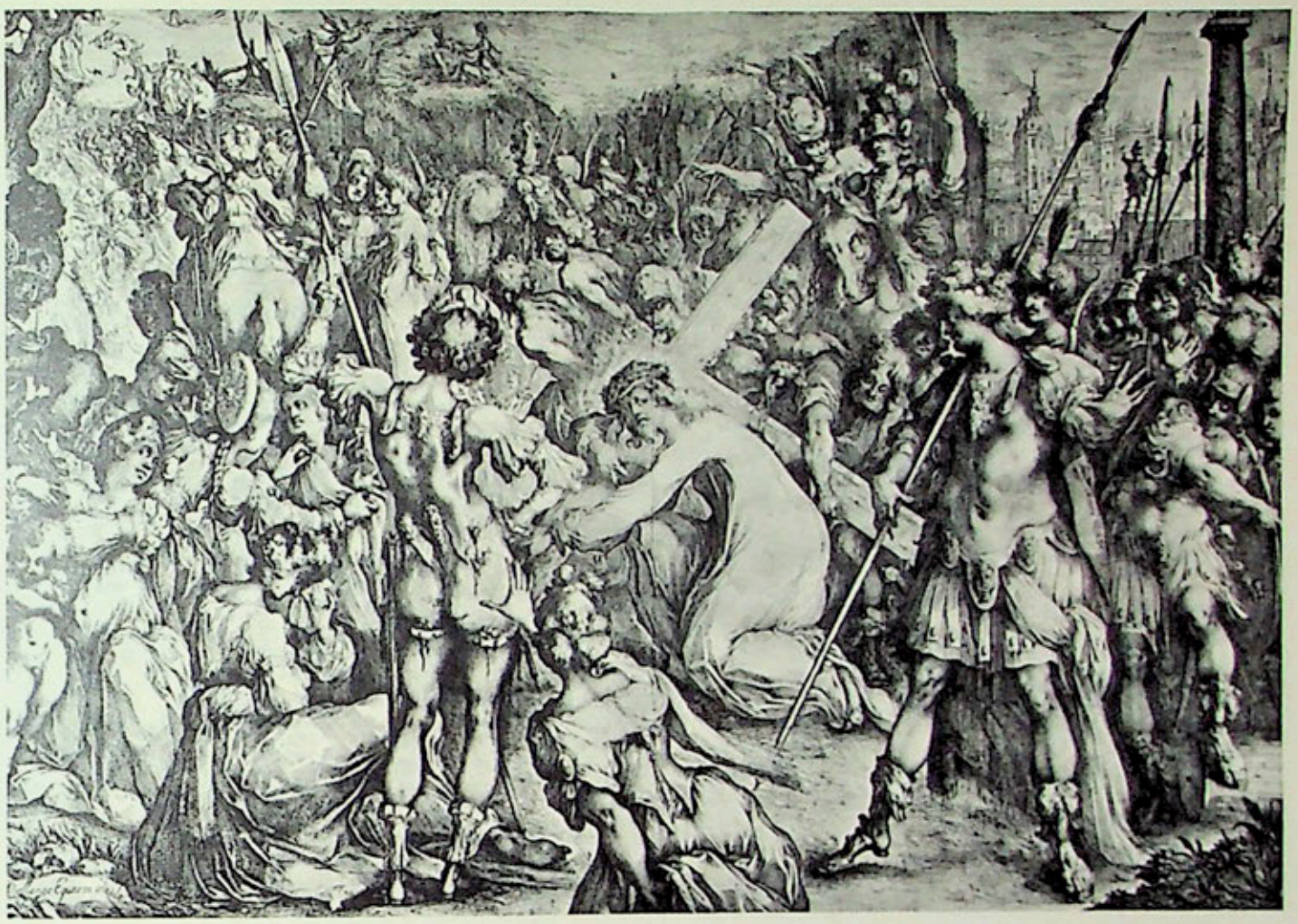
Saint Jean l'Evangéliste. *Gravure, Paris, Bibliothèque Nationale.*

Jeune tambour. *Plume. Leningrad, Musée de l'Ermitage.* ▼

à ces vielleurs aveugles qui se battent: cothurnes et tuniques étranges, vielles aux belles marqueteries, les détails qui sortent de la vraisemblance et ceux qui transcrivent la réalité sont traités avec une égale précision et ils acquièrent la même vie. Même quand l'artiste dessine des gueux, un marmiton, un joueur de tambour, il lui faut exagérer un trait, une expression, ajouter un détail saugrenu; son optique théâtrale définit aussi les jardinières qu'il a gravées ou dessinées, échos probables d'un ballet de la cour, avec des détails rustiques et antiquisants ; puis, dans d'autres dessins, sa verve se libère: une servante accorte salue, une vivandière coiffée d'un chapeau à plumes, un doigt dans la bouche, affecte l'innocence, une petite créature passe prestement, le corsage abaissé, les seins relevés. Dans le grand dessin au lavis de la chasse au cerf du Musée Lorrain, des notations véridiques, cerf et limiers, valets et cavaliers, et des êtres incroyables, une amazone au visage ardent.

Ce vérisme fantastique colore aussi des compositions religieuses. Des vierges à

l'enfant, des Saintes Familles, des adorations de rois mages, sont des visions de bonheur dans une intimité paisible ou une féerie somptueuse, mais çà et là des figures inquiétantes rôdent, l'écriture parfois s'affole. Des gravures comme *Le martyre de sainte Lucie* où l'érotisme se mêle au sadisme, *La résurrection de Lazare* qui baigne dans une sorte de brume maléfique, révèlent une âme tourmentée et *Le portement de croix* devient



un drame affreux avec des visages horribles de méchanceté. Bellange a parfois réuni la Vierge et son fils mort et c'est alors sans doute que sa nature complexe se laisse le mieux déchiffrer: dans une mise au tombeau, nuit qu'une torche éclaire, il émeut

d'autant plus qu'il est réservé; dans une descente de croix, des visages hagards expriment un désespoir tragique; ou bien il place le mort sur les genoux de sa mère et il exécute une gravure pathétique et aussi des dessins, et là, il en vient à des effets décoratifs, à des effusions mondaines. Autre thème, celui des saintes femmes, qui courent au tombeau ou qui trouvent dans la caverne sombre l'ange lumineux assis sur le sépulcre vide. Vêtues de longues robes à traîne, de jupes gonflées, elles sont très belles et très calmes. D'autres plus modestes, coiffées parfois d'un béguin, apportent des vases ou une palme, l'une s'agenouille, une autre offre son cœur. Elles ont toutes quelque chose d'irréel et on pense à des apparitions oniriques.

Et puis, voici des figures de plus en plus excentriques et indépendantes d'un thème précis. Exécutées à la sanguine, des figures féminines, certaines en buste qui sont des allégories des sens, une femme vieillie qui reste belle, une jeune femme presque nue,

Le Cavalier. *Dessin aquarellé sur vélin avec rehauts blancs et dorés. Chantilly, Musée Condé. Coll. de Poncins-Biencourt. Le style de Bellange rappelle ici la manière brillante et fine de son contemporain anglais, le miniaturiste Hilliard.* ▸

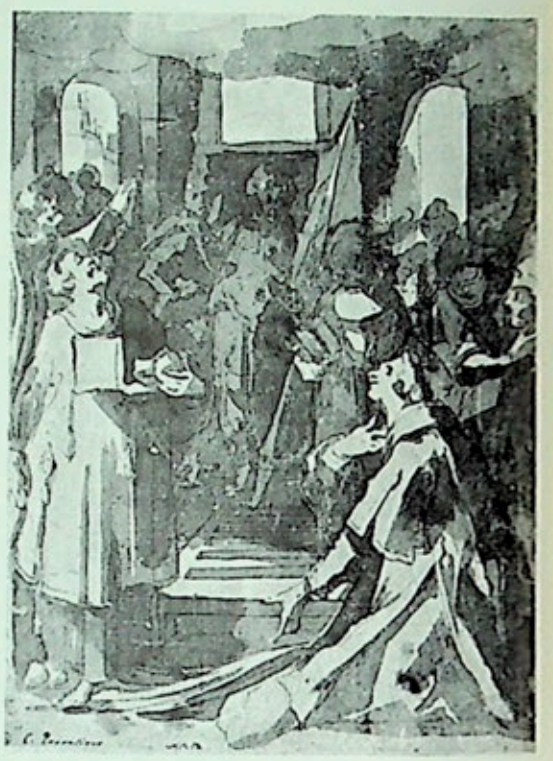
nerveuse, musclée, penchée sur une dalle. Des femmes debout portent des enfants. Un lavis évoque une nymphe qui court, quelques coups de crayon, une bergère qui se détourne, quelques traits de plume, une femme échevelée qui se précipite en avant et se presse les seins. Des princesses fourmis se réunissent pour un conciliabule interminable. Emportés par l'élan ou bien immobiles, attentifs, des cavaliers sont à la fois héroïques et romantiques. Des seigneurs, appuyés sur leur canne, paradent, d'autres portent des capes et tous sont désinvoltes. Un jeune homme hirsute, croisant les bras, sourit avec cynisme. Cette figure, d'autres encore, s'apparentent aux apôtres et aux jardinières que Bellange a gravés. Parfois des éphèbes déhanchés dont les formes molles sont soulignées par des étoffes collantes trahissent des obsessions et on ne sait si l'artiste les révèle avec défi ou avec une naïveté inconsciente, mais il annonce en tout cas

Sainte femme à la palme. *Sanguine. Paris, Bibliothèque Nationale.* ▲

Ci-dessus à gauche

Musicienne au tambourin. *Ce dessin aquarellé avec rehauts d'argent appartient à la Collection de Rothschild (Musée du Louvre), où se trouvent d'autres figures du même genre de Bellange.*

Figure féminine. *Dessin à la plume et au lavis bleu. Paris, Louvre. Coll. de Rothschild.*



Réunion de Saints. *Plume et lavis brun. Paris, Louvre. Ce dessin identifié récemment par M. Pouncey, et un autre presque semblable au Musée Staedel à Francfort, dérivent d'une gravure d'après Zuccaro.*

Page ci-contre, en haut à gauche
Christ au tombeau. *Plume et lavis. Musée de Dijon.*

Page ci-contre, en haut à droite
Figure féminine. *Sanguine. Paris, Ecole des Beaux-Arts.*

Réunion. *Plume. Paris, Musée du Louvre. Des réunions de ce genre paraissent à l'arrière-plan de certaines gravures comme la Résurrection de Lazare.*

Beardsley. C'est dans des inventions de ce genre qu'il exprime le mieux son ardeur de vivre. Sensualité, fierté, élégance, excentricités, outrances, et aussi effusions religieuses, angoisses, au total une personnalité hors du commun, qui brûlée par un «feu sacré» a su trouver des effets inédits, des frissons nouveaux.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez «*Les dessins de Jacques de Bellange à l'Ermitage*» par M. Kamenskaya (Gazette des Beaux-Arts, *1959*). — L'auteur de l'article que vous venez de lire a publié diverses études, notamment, avec bibliographie: «*Jacques de Bellange, origines artistiques et évolution*» (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, *1955*) ; «*Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite de Gonzague-Mantoue (1606)*». (Les Fêtes de la Renaissance, *1956.*) — *Il prépare actuellement un travail sur l'artiste. Prière de lui signaler des dessins à la Bellange!*

Livres sur l'art

LA PEINTURE ARABE

par Richard Ettinghausen

C'est une tâche ingrate et difficile qu'a assumée mon collègue et ami Richard Ettinghausen. Distinguer la peinture arabe de la peinture persane, séparer la part purement décorative — mosaïques, fresques et enluminures de manuscrits — de la part proprement illustrative, s'avérait une œuvre malaisée que l'auteur a réalisée avec sa science et son habileté accoutumées.

Si la technique de la mosaïque paraît un peu extérieure au sujet, c'est pourtant là à peu près le seul témoignage que nous possédions de l'art du peintre arabe aux deux premiers siècles de l'Islam.

Peut-être quelques rares esquisses sur papyrus, sur parchemin ou même sur papier, provenant d'Égypte, pourraient-elles, en dépit de la diversité infinie de leurs styles, nous donner une vue un peu moins schématique de l'art de l'imagier aux VIIIe et IXe siècles.

Par ailleurs cette diversité, aussi bien dans le choix du sujet que dans le traitement, se perçoit dans les mosaïques de la Qubbat al Sakhra (Dôme du rocher à Jérusalem), dans celles de Khirbat al Mafdjar, de Miniah, de la Grande Mosquée de Damas aussi bien que dans les peintures de Qusair Amra et de Qasr al Khair al Gharbî.

Il semble que ce soit l'invention du papier, moins coûteux que le parchemin, qui ait déterminé le passage d'un style décoratif ou d'exaltation du pouvoir souverain à une expression purement illustrative d'un sujet.

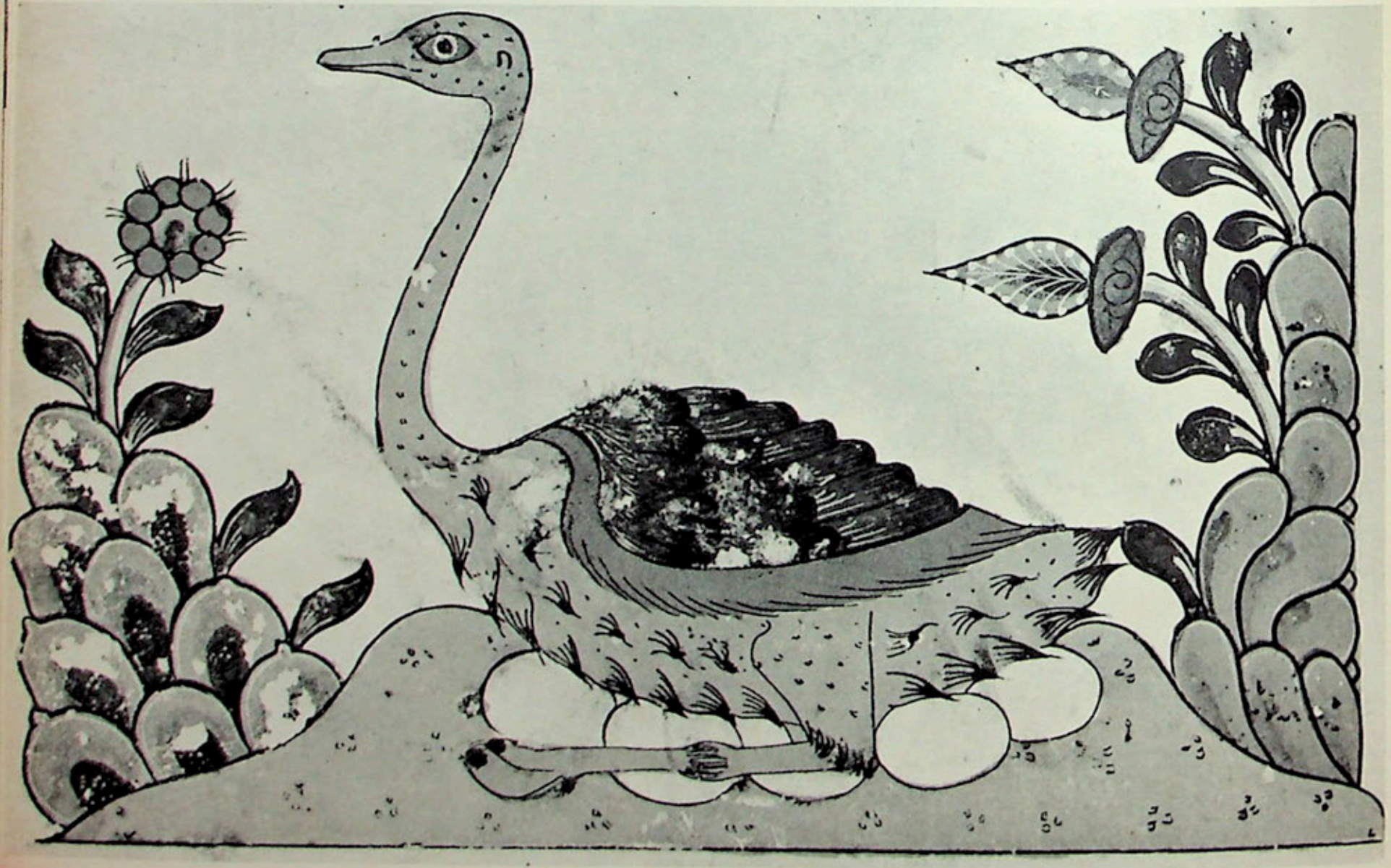
Les enluminures de manuscrits arabes, dont les premières doivent remonter à la fin du XIIe siècle, nous montrent des illustrations très diverses de textes : œuvres plus populaires des célèbres « Séances de Hariri », presque scientifiques dans les traités médicaux, astronomiques ou de sciences naturelles, enfin plus aristocratiques dans les récits amoureux.

Mais à côté de ces images vivantes s'élabore dès le IXe siècle un décor purement abstrait employé pour les manuscrits coraniques pour lesquels l'artiste a toujours respecté l'interdiction de la représentation des êtres vivants.

La division par chapitre que domine une idée, bien que l'auteur se soit efforcé de l'adapter à l'évolution de la peinture, me semble néanmoins bien schématique.

Dans l'état actuel de nos connaissances, dont l'auteur signale la déficience, il paraît bien difficile de serrer de plus près le sujet. On ne connaît le plus souvent ni la date, ni la provenance des manuscrits. Les rives du « mare nostrum », dont l'Islam est l'héritier, sont celles d'un grand lac intérieur soumis, selon les moments, à des influences diverses : Byzance, le monde romain et l'Occident, l'Iran avec ses influences extrême-orientales. L'examen de chacun des chapitres, sous lesquels l'auteur a groupé les tendances d'une époque et d'une contrée déterminées, nous autorisera à quelques remarques qui ne diminuent en rien le mérite de Richard Ettinghausen. Il a en effet tenté, malgré les difficultés, de faire suivre au lecteur, parallèlement aux méandres de l'histoire du monde arabe, ponctués d'arrêts et de retard, l'évolution de l'art de la peinture.

Il nous l'a montré tout d'abord, empruntant aux prédécesseurs de l'Islam ses thèmes et son style : par « la proclamation du pouvoir universel » le calife témoigne sa puissance ; il la manifeste dans « les plaisirs de la cour » ; puis, avec le développement de la vie urbaine et sédentaire et la création d'une classe de bourgeois et de marchands, s'épanouit « la découverte du monde quotidien ». C'est à ce moment, à peu près vers la fin du XIIe siècle, que se place « l'épanouissement de l'art du Livre » : le Livre des chants, les recueils de



fables sont illustrés dans un style inspiré de la Perse. Mais bientôt le monde arabe se rapprochera de Byzance : « Byzance saisie par l'Islam ». Les miniatures de l'Ecole dite de Bagdad reflèteront des prototypes plus occidentaux où s'infiltreront les traces de « l'apport arabo-musulman ». L'auteur s'efforce là d'expliquer par des facteurs économiques et politiques cet influx un peu insolite : les longs règnes de certaines personnalités de premier plan, enfin les grands courants commerciaux encouragés par une classe de riches marchands... ainsi que l'engouement de cette époque pour les arts dramatiques populaires : « passions » chiites, marionnettes, théâtres d'ombres. L'auteur ne néglige pas de nous signaler encore l'immense popularité des Séances de Hariri, à la fois dans la classe cultivée qui appréciait leur subtilité linguistique et dans la classe populaire qui était plus sensible à leur côté anecdotique et charlatanesque.

Dans les manuscrits de quelques œuvres illustrées pendant cette période, on trouve ce que R. Ettinghausen qualifie de « jeu des cultures » : les éléments persans, byzantins et arabes s'y brassent dans des proportions variables.

Enfin R. Ettinghausen, appliquant la même méthode de classement qu'Eustache de Lorey à l'exposition de la Bibliothèque Nationale en 1938 (par sujet) décrit les miniatures se rapportant à « La vie entière, I, Le monde extérieur; II, Les angoisses de l'amour ». Mais cette floraison de l'art du Livre au XIIIe siècle, sous l'effet des événements politiques va brusquement se modifier et l'on y percevra bientôt ce que l'auteur appelle « Les approches de la fin ». Sous « Le choc de l'invasion mongole », un bon nombre de peintres se voient déracinés... les peintres qui travaillent pour de nouveaux maîtres doivent s'adapter à des goûts nouveaux... enfin l'Irak et tout le Proche-Orient, provinces d'un empire extrême-oriental, reçoivent l'impact d'influences de même origine. La peinture chinoise y est fortement représentée.

C'est à ce moment que le vrai centre de la peinture arabo-musulmane semble se transporter dans le royaume mamelouk égypto-syrien. Là se crée un nouveau style original, plus rude et plus formaliste que l'auteur classe sous l'en-tête : « La montée du formalisme sous les Mamelouks Bahri (1250-1390) ».

Un chapitre spécial est consacré ensuite aux « Styles et centres de production » où l'auteur essaye de définir les particularités propres à chaque pays et à chaque école.

Enfin « L'élément turc dans la peinture des Manuscrits » tente de nous retracer les influences turques qui, depuis le XIe siècle, se notent dans la peinture arabe.

En terminant, un chapitre traite du décor abstrait : « Au-delà du monde matériel » : et c'est là peut-être la plus grande réussite du peintre arabe ; dans le décor des Corans, il a utilisé des éléments géométriques, floraux et épigraphiques du plus bel effet.

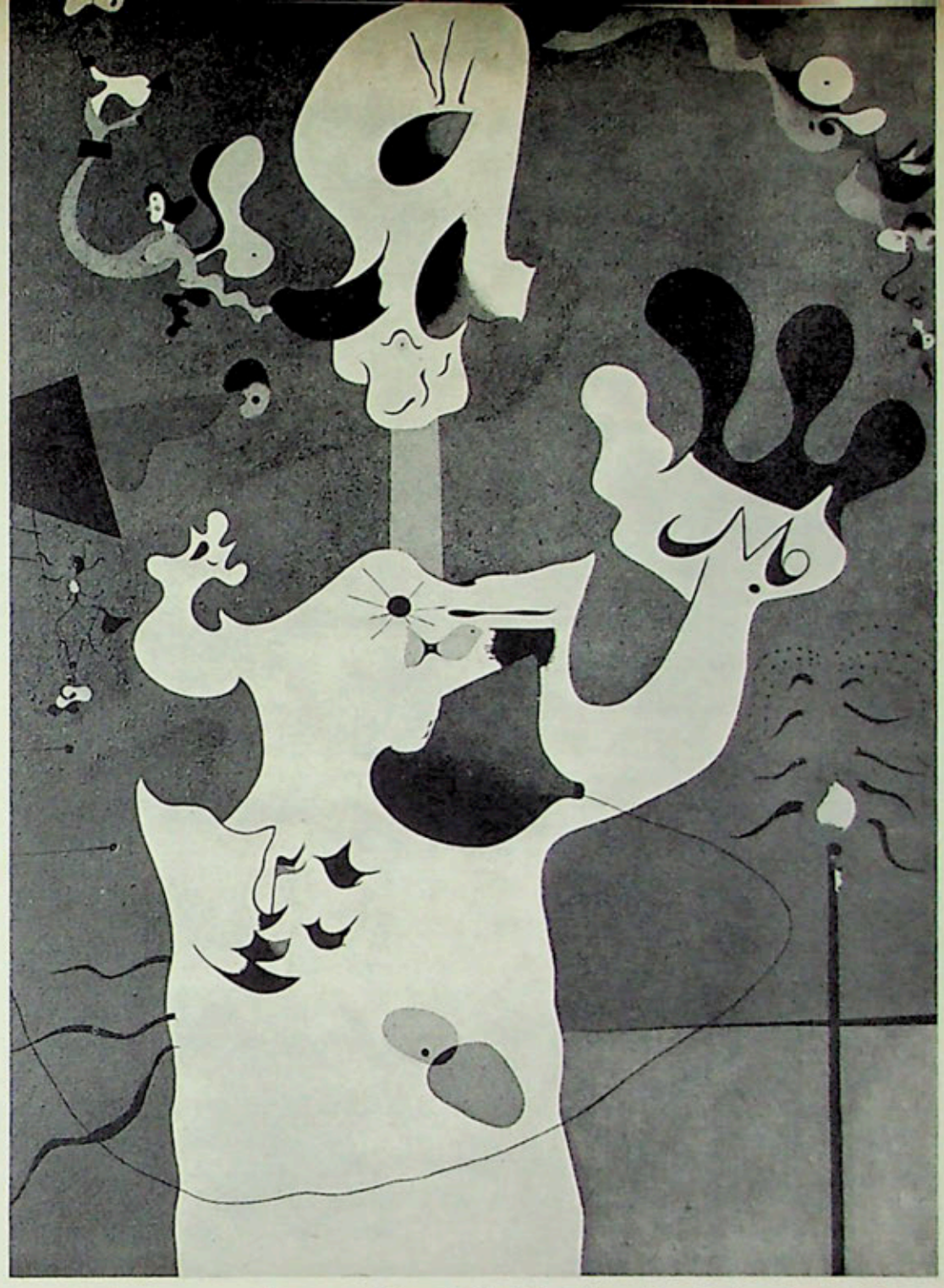
L'ouvrage se termine par une conclusion qui montre « Les derniers sursauts après 1350 » et les causes de cette décadence.

Ce somptueux ouvrage est complété par une riche bibliographie et par un copieux index.

Jean David-Weill

Richard Ettinghausen: *La peinture arabe*, in 4°, 208 pages, 81 pl. en couleurs, 2 pl. en noir. Ed. Albert Skira, Genève. 100 N.F.

◀ **Le Livre des animaux (Kitâb al-Hayawân) d'al-Djâhiz: « Une autruche couvant. Syrie (?), second quart du XIVe siècle. Milan, Bibliothèque Ambrosienne. Planche de « La Peinture Arabe», par R. Ettinghausen.**



Joan Miró: « La pomme de terre ». Huile sur toile. 100 × 81 cm. New York, coll. part. Reproduction tirée de l'ouvrage de Jacques Dupin, Joan Miró.

LES VIVARINI

par Rodolfo Pallucchini

Rodolfo Pallucchini, professeur à la Faculté de Padoue, dont on ne compte plus les ouvrages marquants sur la peinture vénitienne, consacre ce qui est quasiment leur première monographie, à la dynastie des Vivarini. Le plan de l'ouvrage est classique: une biographie consacrée à Antonio, celle de son frère Bartolomeo, celle enfin du fils de ce dernier, Alvise, une note sur les rares dessins produits par la famille (on s'étonne de ne pas voir mentionné le beau dessin attribué à Bartolomeo Vivarini, publié par Jacob Bean dans son catalogue de la collection Bonnat de Bayonne), une autre note sur les sculptures qui ornent les polyptyques d'Antonio et de Bartolomeo, une autre enfin sur la *bottega* familiale, un résumé chronologique de l'*iter* des trois artistes et enfin un catalogue commenté des œuvres reproduites dans l'ouvrage (très nombreuses, il est vrai: 282 planches, mais on n'en regrettera pas moins l'absence du traditionnel « catalogue raisonné », de même que l'absence d'un index des lieux cités).

De cette dynastie, l'ouvrage de Rodolfo Pallucchini donne un aperçu d'une parfaite honnêteté et d'une grande netteté. Certes, on n'y trouvera pas de ces effusions lyriques, de ces planches en couleurs abusives, ni ce souci de l'originalité à tout prix, trop fréquent de nos jours, mais une sobriété de bon aloi et une parfaite connaissance du sujet.

Quand Antonio Vivarini signe et date son premier polyptyque en 1440, la peinture vénitienne, si brillante durant la première

moitié du XIVe siècle, traverse une terrible crise: Jacobello del Fiore ne se renouvelle guère. Si Giambono connaît encore quelques réussites, son génie créateur semble éteint; les Vénitiens ne s'y trompent pas, qui lui commandent en 1447 une copie du *Couronnement de la Vierge*, signé d'Antonio Vivarini et de Giovanni d'Alemagna.

Quand Alvise, le neveu d'Antonio, date en 1504 la *Sainte Famille* de Léningrad, sa dernière œuvre certaine, Giorgione crée ses premiers chefs-d'œuvre. C'est parallèlement à ce prodigieux épanouissement de la peinture vénitienne et en contre-point au triomphe d'une autre dynastie, celle des Bellini, que les Vivarini apportent avec leur tempérament tranché, leur culture orientée d'une manière toute diverse, une contribution à la fois artisanale et créatrice ouverte sur le monde extérieur et profondément vénitienne.

Plus que de la découverte spectaculaire d'un artiste, il s'agit là plutôt d'une mise au point, d'une synthèse. Avec une magnifique sûreté, R. Pallucchini résume l'état de la question, pose les problèmes avec une grande objectivité, laissant fréquemment au lecteur le choix des solutions.

L'auteur présente un milieu vénitien s'étiolant en des formules sclérosées, sauvé par la venue des grands maîtres florentins: Andrea del Castagno (en 1442, à Venise), Filippo Lippi (en 1434 à Padoue), Masolino surtout, de passage dans la région lors de son voyage en Hongrie, Paolo Uccello aussi qui quittera Padoue en 1446, à la veille de l'arrivée d'Antonio Vivarini... Chacun de ces noms trouve son écho dans l'œuvre d'Antonio. Celui-ci, sorte de « Masolino vénitien » (R. Longhi), voit le jour vers 1420, commence à produire en 1440 environ et très tôt, dès avant 1443, travaille en collaboration avec son beau-frère, Giovanni d'Alemagna. C'est avec lui qu'il produit à Padoue, de 1447 à 1450, date de sa mort, quelques-unes de ses plus belles réussites. Toutefois, c'est seul qu'il créera ces petits chefs-d'œuvre que sont ces scènes de la *Vie de Sainte Monique*, celles de la *Vie de Saint Pierre*, (signalons un nouveau panneau de cette suite, réapparu lors d'une vente publique au Palais Galliera, le 11 avril 1962, n° 7, sous l'attribution à l'École Italienne de la fin du XVe siècle) et surtout celles des *Martyres des Saints*, l'œuvre la plus masolinienne d'Antonio, si toutefois elle doit lui revenir. Sitôt Giovanni mort, et R. Pallucchini insiste sur cette impossibilité d'Antonio, par là encore lié à la conception médiévale de l'*atelier*, de créer seul, commence la collaboration officielle d'Antonio avec son frère Bartolomeo. Autant la répartition des œuvres de collaboration entre Antonio et Bartolomeo à la personnalité affirmée est facile, autant celle entre Giovanni et Antonio est délicate, et sur ce problème encore, R. Pallucchini prend une position prudente et sage, comparant les œuvres dues à Antonio seul et les travaux de collaboration. Ceux-ci illustrent « ce compromis avec le gothique » dont parle si justement l'auteur, compromis qui unit une scintillante décoration, un jeu de couleurs raffinées, une sorte d'« horror vacui » à des recherches spatiales et à une émotion délicate toutes nouvelles à Venise.

« De peu d'idées et d'une fantaisie limitée », écrit justement R. Pallucchini de Bartolomeo Vivarini (né vers 1430, mort vers 1491), « il y restera toujours fidèle, avec obstination même ». Et, en effet, le séjour à Padoue de 1448 à 1450 semble décisif pour Bartolomeo. Squarcione, Mantegna, comment traduire l'âpre et dramatique langage de Padoue en termes vénitiens tout en souplesse et en couleurs? Ce sont les œuvres dans lesquelles Bartolomeo cherche cette conciliation qui sont les plus attachantes, même si l'on ne partage pas toujours l'opinion de l'auteur à leur propos. Bartolomeo frôle parfois le chef-d'œuvre, comme par exemple dans le *Saint Jean*, si proche de Marco Zoppo, du polyptyque *Ca' Morosini* (1464) de l'Académie de Venise, mais son grand art classique ennuie, qui se limite en fait à se copier lui-même.

Combien est différent le génie tourmenté et irrégulier d'Alvise (né en 1445, mort en 1505). R. Pallucchini essaie, non pas tant une réhabilitation de son œuvre mais, après la période de mépris qui suivit le trop grand enthousiasme de Berenson, de garder à son égard une approche objective. Alvise n'est pas ce pâle imitateur d'Antonello de Messine. Certes, il doit à celui-ci cette atmosphère cristalline qui cisèle les saints de ses polyptyques, mais combien diffèrent en est l'esprit, étrange, inquiet, d'une lucidité toute germanique, esprit que l'on tenterait de dire surréaliste si le mot n'était par trop galvaudé.

Mais, bien vite, les formes sèches et graphiques d'Alvise ne sont plus de mode, bien que Dürer lors de son séjour à Venise en 1505-1506 ait dû les regarder attentivement. Alvise tente bien de s'adapter au nouveau style, au point que souvent on rejette ce groupe d'œuvres, aux formes toutes déhanchées, pour les donner soit à Jacopo de' Barbari, soit plus justement à Basaiti qui alors travaille avec lui. Mais il est désormais trop tard: la Venise des années 1500 bouillonne; une chaleur, un sensualisme nouveaux s'introduisent dans la peinture; Alvise Vivarini aura bien un continuateur de génie, Lorenzo Lotto, mais celui-ci travaillera en grande partie hors de Venise, dont la peinture ne connaîtra plus, de longtemps, l'inquiétude.

Pierre Rosenberg

R. Pallucchini : I Vivarini, *in 4°, 154 pages. 282 ill. Neri Pozza, Venise. 120 N.F.*

CARPACCIO

par Jan Lauts

Rendu célèbre par l'enthousiasme de Ruskin, populaire grâce au charme anecdotique de ses « histoires », Carpaccio n'est jugé que depuis peu comme l'un des grands inventeurs de formes du Quattrocento. Après la monographie de Molmenti (1907), de nombreuses études ont peu à peu défini sa vraie personnalité et fait justice de l'opinion touristique voyant en lui un séduisant « narrateur », une sorte de Benozzo Gozzoli vénitien, et rien de plus. Avant l'exposition que Venise se doit de consacrer à l'ensemble de son œuvre peint et dessiné, Jan Lauts publie celui-ci avec un soin et une précision remarquables. Un texte objectif et concis, un catalogue exhaustif, font de cet ouvrage le plus sûr publié à ce jour sur l'artiste. Une excellente illustration met en valeur, par des détails bien choisis, la singulière imagination du peintre, observateur impassible d'un monde fabuleux, obsédé par le luxe et par la mort, et en même temps l'élégance calculée de ses constructions spatiales, la lucide poésie de la lumière et de l'ombre qui anime ses œuvres les plus inspirées.

Faisant le point de nos connaissances sur Carpaccio, M. Lauts apporte chemin faisant de nombreuses suggestions nouvelles. Il enrichit ainsi heureusement le catalogue du peintre d'un Page dans la campagne *(qui figura sous le nom de Giorgione à l'exposition vénitienne de 1955) et, de manière toute convaincante, de deux* Madones *(Ca' d'Oro, Prado), conçues dans l'atelier de Giovanni Bellini. C'est que M. Lauts décèle dans la formation de Carpaccio l'influence prépondérante du grand Bellini, influence durable et renouvelée encore vers 1505. L'observation, présentée avec une telle insistance, est nouvelle et ingénieuse. Elle ne suffit cependant pas à expliquer la complexité du style de l'artiste dès ses débuts, et, par exemple, l'accent nordique, « fouquetien », de certaines de ses trouvailles. Ne peut-on admettre d'autre part que l'influence, si profonde, d'Antonello de Messine s'exerça sur l'artiste directement et pas seulement à travers le filtre de Giambellino?*

Heureusement scandée par les dates œuvrées ou probables des peintures des Scuole, la chronologie des œuvres de Carpaccio laisse encore large place à certains doutes. M. Lauts leur oppose des solutions généralement convaincantes. On remarquera surtout la date précoce (vers 1485) qu'il attribue, contrairement à l'habitude, à la Méditation sur la Passion *de New-York, et celle, relativement tardive (vers 1495-1500), donnée au Polyptyque de Zara, souvent situé en 1489.*

En rejetant du catalogue de Carpaccio certaines peintures complaisamment « attribuées », M. Lauts fait preuve d'une saine sévérité. Mais il est d'autres œuvres, excellentes celles-là, données à Carpaccio par de bons juges (ainsi les Tournois de Londres *et le* Jeune homme au bonnet rouge du musée Correr*), éclairant utilement en tout cas l'image que ceux-ci ont pu proposer du maître, et qu'on aurait sans doute aimé voir au moins figurer dans les illustrations documentaires.*

Michel Laclotte.

J. Lauts: *Carpaccio.* Paintings and Drawings, complete edition. In 4°. Rel. toile. 309 p. 263 rep. n. et coul. Phaidon Press, Londres. 84 N.F.

MONSU DESIDERIO

par le Dr. Félix Sluys

Il faut louer l'éditeur de cet album et son maquettiste, qui ont réussi un volume élégant. La typographie claire, la qualité des reproductions, l'emploi discret de la couleur laissent peu à désirer. Le lecteur y prendra plaisir; l'histoire de l'art y trouve son compte, puisque voici réunie, pour la première fois, par les soins du Dr Sluys, l'œuvre d'un « peintre oublié ».

La résurrection de « Monsù Desiderio » n'a pas l'importance de celle d'un La Tour, ni même d'un Bellange ou d'un Baugin; mais elle leur est analogue et suit les mêmes étapes. Louis Demonts en 1924, Louis Réau en 1935 avaient attiré l'attention sur un groupe de tableaux d'architectures et de ruines qu'une vague tradition plaçait sous ce nom. Leur fantaisie insolite était faite pour séduire le public qui fêtait Chirico. Les amateurs s'enthousiasmèrent: aussitôt surgirent des plus obscures collections quantité

de ces petites toiles si longtemps négligées. Les érudits, se mettant de la partie, réussirent à tirer des archives quelques précisions; le Dr Sluys lui-même et Raffaello Causa prouvèrent qu'il fallait distinguer au moins deux peintres. Surprise: le vrai « Monsù Desiderio » (*Monsieur Didier*), un certain Didier Barra semble n'être que l'auteur de vues panoramiques un peu sèches, et c'est François Nomé, comme lui natif de Metz et installé à Naples, son cadet de deux ans

par thèmes se révèle judicieux: mais on regrette que se mêlent aux tableaux de qualité ces petites toiles maladroites que, plus sagement, F.-G. Pariset et R. Causa proposaient naguère de donner à l'« atelier ». Et pourquoi ne pas reproduire les tableaux classés en appendice comme douteux? Un lecteur, tant soit peu doué d'esprit critique, s'irrite qu'on lui cache les pièces du procès. Pourquoi tant de négligence dans des notices si brèves? Au milieu des architectures

Assassinat de Cenci par la trop illustre Béatrice, comme le suggère le Dr Sluys? — ou, tout bonnement, presque aussi banal que l'hisoire de Judith ou de Samson, l'épisode biblique de Jahel tuant Sisara?

Détails, mais qui modifient l'interprétation. Or quand, au plaisir de feuilleter les images succède la lecture du texte, tout l'intérêt que l'on porte aux travaux du Dr Sluys ne peut empêcher un mouvement d'humeur. L'auteur rappelle utilement, avec

Domenico Tiepolo: « Bohémiens arrêtés près d'une ferme ». Plume et lavis brun. 28,7 × 41,3 cm. Figure illustrant le livre de J. Byam Shaw.

et sans doute à l'occasion son collaborateur, qui a signé sans ambiguïté plusieurs de ces compositions aux architectures fantastiques seules propres à nous retenir aujourd'hui. En 1950 deux expositions, à Sarasota, en Floride, et à Rome, permirent des confrontations utiles et portèrent sur un plan international le renom de ces tableaux. Le livre attendu du Dr Sluys vient couronner aujourd'hui ces recherches.

Il offre un catalogue de 114 œuvres, presque toutes reproduites: ce répertoire sera désormais indispensable. Le groupement

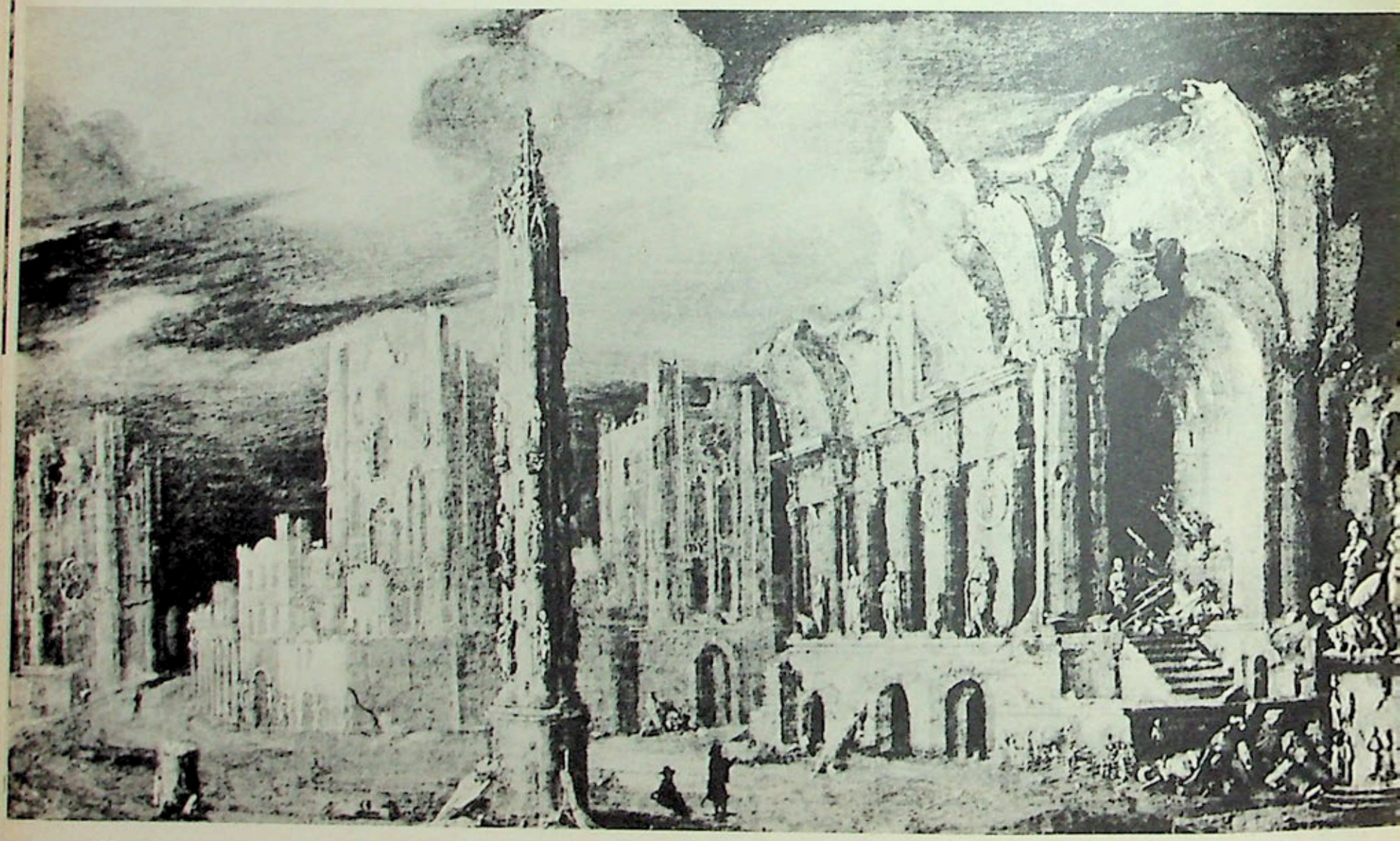
apparaissent des personnages, le plus souvent dus à une autre main: nul effort pour préciser la part des collaborateurs, pour identifier les scènes représentées. Dans un tableau médiocre comme l'*Incendie de Troie* (n° 89), il n'est pas indifférent de noter que le groupe du premier plan n'est que la copie d'une composition fameuse du Baroche appartenant à la Galerie Borghèse. Voici deux toiles (nos 71 et 72) où, dans un décor nocturne, une femme enfonce un clou dans la tempe d'un guerrier assoupi: vision de cauchemar trahissant le sadisme du peintre?

les études qui ont contribué à la résurrection du peintre, les rares documents retrouvés: et nous avons dit qu'il eut part à ces recherches. Que ne s'en tient-il là, au lieu d'interpréter? Une pièce d'état civil nous fait valoir que, vers l'âge de neuf ans, Francesco Nome, orphelin de père, quitta Metz et gagna l'Italie. L'aventure ne surprend qu'à demi: c'était vers neuf ans qu'on se plaçait comme apprenti ou domestique, et les guerres, les relations dynastiques de la Lorraine avec la Toscane faisaient souvent passer gentilshommes et marchands en

Italie. Imaginer là-dessus notre peintre comme un « *jeune fugueur* » est un assez plaisant anachronisme. On commence à s'inquiéter en lisant qu'un « *complexe de culpabilité* » lui fit choisir de s'appeler « *François tout court* »: à ce compte, que de peintres atteints de complexes, du *Guide* qui s'appelait Reni à *Claude* qui s'appelait Gellée... Mais le Dr Sluys poursuit son diagnostic: « *Le jeune François prit la route comme tant d'autres enfants complexés* (sic), *rêvant d'aventures, s'évadant vers les ports et que l'on retrouvait, mourant de faim, les yeux écarquillés devant les navires en partance...* » Holà! Baudelaire ni Rimbaud n'ont que faire ici. Dieu merci, nous ne cherchons pas à réduire la part de pathétique dans la vie de ces peintres du XVIIe siècle, et nous avons nous-même réclamé bien souvent qu'on n'oubliât pas les étonnantes aventures qui ouvrirent la carrière d'un Poussin, d'un Vignon, d'un Claude, d'un Vouet. Mais l'histoire est l'histoire, la psychiatrie une science, et cette glose du roman. On devine sans trop de peine les raisons du Dr Sluys. Il lui faut que la jeunesse de François soit « *complexée* », parce qu'il tient absolument à ce que son peintre soit fou. A l'en croire, on ne saurait apprécier et honorer l'artiste, si l'on ne voit en lui un déséquilibré (p. 47) sombrant peu à peu dans le délire total (p. 137): et partant un artiste livré à l'obsession intérieure et complètement isolé dans l'histoire de la peinture (p. 42). La surcharge de ses décors? Schizophrénie. La répétition de ses thèmes? Schizophrénie, schizophrénie. Il peint des temples ronds et des édifices pointus? Obsessions érotiques, « *de toute évidence* » (si tous les architectes qui ont planté un clocher près d'une coupole... mais passons). Il peint des ruines? Symptôme de démence précoce. « *Tout se passe comme si François de Nomé, artiste plein de fantaisie, après avoir construit des cités où tous les styles se côtoient, pris de haine pour sa création, l'avait anéantie. Cette colère n'est pas d'un homme normal* ». Patience: et attendons le prochain ouvrage sur la dissolution de la personnalité chez Pannini ou la psychopathologie de Hubert Robert!

Qu'on nous pardonne un peu d'insistance: mais voici le premier livre sur l'artiste. Une légende va naître, et les légendes de cette sorte ressemblent fort aux baobabs de Saint-Exupéry. Passé le temps, nul espoir de les déraciner: chacun y trouve si bien son compte, du public friand d'histoires à la Van Gogh au commentateur, dispensé de fastidieuses enquêtes! Dans un brillant article publié en 1956 par la revue italienne *Paragone*, Raffaello Causa, Napolitain, et grand spécialiste de la peinture du XVIIe siècle, avait évoqué avec précision le milieu où créa Francesco Nome: mais le Dr Sluys peut faire comme s'il ignorait cette étude. Indifférence à l'actualité artistique, affirme-t-il de son patient, « *complet isolement* » dû à la maladie mentale. Pourtant lui-même cite parmi les œuvres rejetées les *Enfers* de Besançon et exclut de son catalogue le *Triomphe de Joseph* et le *Pillage du Temple* exposés à Sarasota: qui donc peignit ces œuvres importantes, sinon des contemporains singulièrement proches d'inspiration? Raffaello Causa a rappelé les précédents maniéristes, les liens avec l'art florentin et romain, l'apport déterminant de graveurs comme Parigi (personnellement nous croyons que Nome s'inspire souvent d'estampes et — notamment pour ses statues — utilise des modèles flamands ou germaniques), les relations précises avec les architectures feintes des entrées princières et des théâtres (rappelons aussi les camaïeux des façades, alors si fréquents). Une double tradition se dessine ainsi: plastique, celle qui fait des architectures imaginaires l'un des exercices préférés du maniérisme; poétique, celle qui tire des accumulations fantastiques et des décors lunaires un romantisme délicat où se prolonge, dans les centres plus ou moins écartés ou attardés, le grand rêve commencé à Parme et Fontainebleau. Comment ne pas évoquer ici les imaginations étranges d'un Dietterlin à Strasbourg?

Rendre l'artiste à sa lignée et à son milieu ne nous semble nullement attenter à sa personnalité. La part du créateur se marque



Monsu Desiderio: « Ruines ». Toile. 31,5 × 79,5 cm. Varsovie, Musée National. Illustration tirée de l'ouvrage du Dr. Sluys, Monsu Desiderio.

d'autant mieux; et nous irons jusqu'à suggérer que les souvenirs d'enfance — en particulier l'image de la cathédrale de Metz — comptent pour beaucoup dans l'art de ce Lorrain en exil, même lorsqu'il emprunte ses motifs à Rome ou aux églises napolitaines de son temps. Un goût « germanique » de formule toute originale a pu être cultivé ou favorisé par le petit groupe de Messins ou d'Allemands installés à Naples auquel nous savons qu'il fut intimement mêlé. Mais l'exploitation fut consciente, le succès auprès de la clientèle certain, et le fantastique de ces toiles n'a rien à voir avec l'emprise de la démence sur un émigré faible d'esprit. Certains en seront peut-être déçus; mais il serait dommage que ce bel album, destiné à réparer l'oubli injurieux des derniers siècles, vînt seulement lui substituer une image conforme à un romantisme désuet ou à un surréalisme de vulgarisation mondaine. *Jacques Thuillier*

Dr Felix Sluys: Didier Barra et François de Nomé, dits Monsu Desiderio. *24×25 cm. 144 p., ill. en noir et couleurs. Ed. du Minotaure, coll. «Le Cabinet Fantastique». 54 N.F.*

L'ART DU PAYSAGE LA THÉORIE DES ARTS EN ITALIE DE 1450 A 1600

Ignorance des sources européennes de l'art français ou méconnaissance des travaux critiques entrepris à l'étranger, l'histoire de l'art en France a longtemps péché par chauvinisme. Le grief est de moins en moins justifié. Enseignement de certains historiens, et en premier lieu d'André Chastel, contacts internationaux multipliés par les expositions et les congrès, collaborations étrangères suscitées par plusieurs revues, tout cela ouvre plus largement nos frontières et révèle d'autres méthodes, de nouveaux champs de recherches. Mais il est encore très significatif qu'un grand nombre des ouvrages de base publiés à l'étranger sur l'histoire de l'art n'aient pas été traduits en français, restant ainsi accessibles aux seuls spécialistes éclairés.

Des éditeurs français ont certes publié de nombreux historiens d'art étrangers, mais presque toujours en raison du sujet *traité, plus souvent de l'*illustration *du volume choisi, très rarement pour mettre en valeur le* texte *lui-même, et les idées de son auteur. Seules exceptions notables à cela: l'œuvre de Berenson, star internationale, celle de Lionello Venturi (mais dans la mesure où celle-ci concernait l'art français), et certains ouvrages touchant à l'esthétique (E. d'Ors, Wölfflin). Ne parlons pas des innombrables et fastueuses coéditions européennes, encouragées encore par le marché commun, et qui autorisent finalement le plus impersonnel des « vollapûk » critiques.*

L'initiative de Julliard, une collection, dirigée par Jean-François Revel, qui se donne pour programme de publier en français certains des récents « classiques » étrangers de l'histoire de l'art, doit donc être signalée pour son utilité et appréciée pour son courage. Au moment où les éditeurs d'art rivalisent de luxe pour exalter l'image, il est satisfaisant que certains prennent le risque de rendre au texte la primauté.

*Dans la liste des premiers titres prévus, assez éclectique, on trouve des monographies d'artistes (*Dürer, *de Panofsky,* Delorme, *de Blunt), des synthèses d'ensemble (l'*Histoire de l'art, *de Gombrich) ou portant sur un chapitre de l'histoire de l'art (l'*Officina ferrarese, *de Longhi,* L'Art français du XVIe et XVIIe s., *de Blunt,* Le Cubisme, *de Golding) et aussi des essais abordant le problème artistique choisi sous un angle idéologique, iconologique ou sociologique, ou sous tous ces angles à la fois. Plusieurs de ces derniers volumes, remarquons-le, sont l'œuvre d'historiens marqués de près ou de loin par l'influence de Warburg. On sait ce que le renouveau de l'histoire de l'art en Angleterre et aux Etats-Unis depuis 30 ans doit à l'Institut fondé par ce dernier et transféré à Londres en 1933, ainsi qu'à ses « disciples » chassés d'Allemagne et d'Autriche par le nazisme. Il est heureux que le public cultivé français puisse désormais prendre directement connaissance de certains de ces travaux. S'il est absurde de déduire des recherches d'un Panofsky, d'un Wind, d'un Antal ou d'un Saxl, une méthode commune, un « système » inédit et universel, il n'en reste pas moins que chacun de ces historiens et plusieurs autres à leur côté ou à leur suite, ont délibérément cherché à débarrasser l'interprétation de l'œuvre d'art des analyses purement esthétiques ou des finesses trop subjectives du « connoisseurship » et cela en la soumettant à un éclairage multiplié: interprétation précise de l'iconographie, des sources écrites, des antécédents et des rencontres plastiques, des rapports avec les autres arts, étude des conditions idéologiques, politiques et sociales, etc... C'est dans cet esprit qu'Anthony Blunt, l'un des directeurs du* Journal of the Warburg Institute, *écrivit sa* Théorie des Arts en Italie de 1450 à 1600, *dont l'excellente traduction française vient de paraître. D'Alberti à Lomazzo, les principaux écrits touchant la renaissance italienne sont étudiés, et analysés les buts avoués des artistes, les interprétations des théoriciens et l'idéal proposé par ceux-ci. L'érudition postérieure a pu préciser ou même dépasser certaines conclusions du livre (publié en 1940), il n'en demeure pas moins un modèle d'information et d'analyse critique. On y goûte la clarté d'esprit, la simplicité de ton, le refus de tout pédantisme qui font le prix de la meilleure critique britannique, et qu'on retrouve dans l'admirable* Art du Paysage *de Kenneth Clark, enfin traduit en français. Mais c'est à une tout autre tradition que se rattache ce dernier ouvrage: celle de Reynolds, de Ruskin, de Pater, de Fry. Sans rien cependant de l'impressionnisme ou de la préciosité contre quoi s'insurgèrent précisément les héritiers de Warburg. La réussite parfaite de cet essai, à coup sûr l'un des plus stimulants parus depuis la guerre, vient sans doute d'une double maîtrise: logique du discours qui ordonne généreusement le sujet en sept chapitres correspondant aux grands types de paysages et à l'évolution du genre, et en même temps sensibilité aiguë qui définit l'artiste ou l'œuvre d'art avec un rare bonheur d'expression.*

Michel Laclotte.

Collection *Histoire de l'Art*, dirigée par Jean-François Revel. K. Clark: *L'Art du Paysage*, in 8°, relié. 39 N.F. A. Blunt: *La Théorie des Arts en Italie de 1450 à 1600.* (A paraître.) Editions Julliard.

LE SURRÉALISME
par Patrick Waldberg

Jusqu'à il y a peu il n'existait encore aucune étude d'ensemble sur le surréalisme du point de vue plastique. Après l'*Histoire de la Peinture Surréaliste* de Marcel Jean (1959), Patrick Waldberg essaye à son tour de retracer la naissance et l'évolution d'un mouvement d'autant plus difficile à saisir et à apprécier qu'il fut intimement mêlé à la littérature et à la philosophie et ne se peut entièrement juger selon les seuls critères artistiques.

Certes, les peintres cubistes, par exemple, vécurent eux aussi en constante liaison avec des poètes; pourtant comme le déclara un jour Picasso à Christian Zervos: « Les poètes ont suivi attentivement notre effort, mais ils ne l'ont jamais dicté. » Si les peintres et sculpteurs surréalistes gardèrent plus étroitement qu'on ne le dit parfois leur indépendance spirituelle et leur faculté d'évolution personnelle, il faut reconnaître qu'il n'en est pas moins matériellement impossible de parler de leurs œuvres sans se référer aux théories et aux ouvrages des écrivains surréalistes, ne serait-ce que pour mieux comprendre les raisons éthiques et les aspirations d'artistes qui prétendirent justement hisser les phénomènes esthétiques au-dessus des seules considérations plastiques. Cela Patrick Waldberg l'a très bien compris qui définit ainsi le surréalisme: « Etat d'esprit, manière de vivre plutôt qu'école » (p. 131). Tableaux, sculptures, poésies, romans, manifestes ne relèvent en effet que secondairement de genres définis et il faut plutôt les considérer comme les matérialisations ou les incarnations successives d'une pensée unique et générale, d'une pensée se concrétisant selon les circonstances et les dons personnels du créateur dans des domaines divers et informant tour à tour des disciplines différentes un peu à la manière dont l'état des connaissances générales des savants à une époque donnée ou leur *Weltanschauung* se font sentir sur l'évolution des diverses sciences sans que celles-ci se confondent pour autant.

Les deux premiers chapitres du livre de Patrick Waldberg sont à ce point de vue excellents. Le premier, intitulé *Les Chercheurs d'or*, constitue une sorte d'introduction spirituelle au surréalisme pris dans son ensemble, à son esprit, aux idées-forces qui allaient le dominer: refus de la raison courante, goût du merveilleux et du rêve, mobiles de son engagement politique et surtout recherche de nouveaux moyens de connaissance. Le second, intitulé *L'Étoile du Berger*, souligne (avec parfois, semble-t-il, quelque malignité) le rôle prééminent joué par André Breton dans la naissance et l'évolution du mouvement. Rôle de catalyseur intellectuel d'abord, mais aussi rôle plus directement humain, les seuls sentiments d'amitié ou d'inimitié du poète ayant provoqué, comme on le sait, des remous profonds qui eurent plus d'une fois des répercussions sur la direction prise par tel écrivain, tel peintre ou telle fraction du mouvement. Il eût d'ailleurs été intéressant de compléter cette brève étude par quelques aperçus moins généraux, notamment sur les idées artistiques de Breton, sur sa conception de la critique d'art et sur l'influence réelle qu'il a, en définitive, exercée sur l'évolution de la peinture surréaliste. La lutte que celui-ci mena pour introduire l'automatisme dans les arts plastiques et en faire le principal ressort de l'inspiration picturale eut dû en particulier être mieux mise en valeur,

étant donné l'importance de ce phénomène tant à l'époque même que, par la suite, lors de la naissance de l'*action-painting* américaine.

Mais le gros défaut de cet ouvrage apparaît malheureusement dès le troisième chapitre; c'est le choix d'une méthode purement analytique qui a mené l'auteur à diviser son étude en autant de monographies qu'il existe de peintres surréalistes. Cela l'oblige à reparcourir la courbe du mouvement à chaque nom cité, et aussi à parler une fois pour toutes ou presque d'un artiste dont on eut aimé au contraire connaître les réactions et les positions successives par rapport à l'évolution générale du surréalisme. Arp, Duchamp et Picabia, par exemple, dont l'œuvre est étudiée dans le troisième chapitre ne reparaîtront plus par la suite. Les cas de Picasso et de Klee (celui de Chagall n'est même pas évoqué), cas qu'il eut été si intéressant de traiter par rapport au phénomène surréaliste pris dans toute sa complexité, sont, ainsi détachés du contexte, forcément réduits à une banale question d'étiquettes. N'eut-il pourtant pas été plus important de savoir si leur apport eut ou non une influence sur la peinture surréaliste, ou bien encore si cet apport eut finalement plus ou moins de répercussions que l'orthodoxie surréaliste sur l'esprit profond du XXe s. que de s'interroger sur le point, après tout bien mineur, de savoir s'il est légitime de leur apposer l'étiquette de « surréalistes »?

Déjà gênante dans la présentation des grandes périodes de formation et d'épanouissement, cette méthode devient franchement mauvaise dans les deux ou trois derniers chapitres où l'auteur tente d'étudier l'expansion du mouvement et son éparpillement final en multiples tendances. Cette phase critique de tous les mouvements, qui marque à la fois leur fin en tant que phénomène bien déterminé et leur entrée fécondante dans la vie collective et l'évolution générale de l'époque, est toujours fort délicate à traiter, car elle suppose qu'on ne perde de vue ni les détails et les modalités de cette diffusion ni l'essence et les mobiles profonds de l'idéal originel. Or cette étude se résout ici en une série de brèves notices assez analogues à celles du petit Larousse. Patrick Waldberg marque bien toutefois — encore qu'on eût pu souhaiter plus de précision — tout ce que la peinture américaine de l'après-guerre doit au surréalisme, tant du point de vue technique que du point de vue spirituel, mais on eût aimé aussi qu'il revînt, même brièvement, sur la production actuelle des principaux créateurs pour faire une sorte de bilan des résultats atteints.

Une autre erreur grave est, à mon sens, de méconnaître presque totalement l'importance historique et surtout créatrice de Dada. Il n'est certes pas dans mon propos de dire que le surréalisme n'est que la suite de Dada ou que sans Dada il n'aurait pas existé. Les deux mouvements s'articulent, ils ne se confondent pas — même s'ils interfèrent sur bien des plans. Ce qui me choque, c'est que l'auteur paraisse — intentionnellement ou non — ne voir dans Dada qu'un simple prélude au surréalisme, qu'un petit phénomène passager et purement négatif. Si Dada fut bien, du moins au premier regard, « une explosion de rage contagieuse » (p. 32), « une gigantesque insulte », « le fruit d'une démoralisation profonde » (p. 33), il fut aussi et bien plus encore un essai désespéré de ressaisir une réalité que des modes de connaissance sclérosés n'arrivaient plus à expliquer, une tentative, incroyablement téméraire il est vrai, de soustraire l'art aux canons esthétiques reconnus pour le replacer sur une base totalement nouvelle et, sur le plan plastique, la création spontanée de moyens d'expression inédits. Car, vu avec le recul, Dada, malgré des apparences contraires, fut bel et bien un mouvement constructif dont l'apport — attesté par l'irréfutable témoignage des œuvres — fut finalement positif. Ecrire qu' « entre 1920 et 1924, sur les décombres de Dada, l'on vit s'instaurer un mode de vie, se préciser un mode de création, qui allaient être connus peu après sous le nom de surréalisme » (p. 55), n'est-ce pas faire un peu trop bon marché de la personnalité de Dada et ignorer l'une des phases les plus cruciales de l'histoire de l'art contemporain ? Ecrire que « le mouvement surréaliste est né de Dada, dont il perpétua au moins l'art de l'injure et le goût de la subversion » (p. 34), n'est-ce pas regarder délibérément les choses par le petit bout de la lorgnette? Il eût été autrement intéressant de voir par exemple en quoi la notion de hasard et celle de refus de la logique instaurées sous diverses formes par les œuvres de Duchamp, Picabia, Arp, Man Ray ou Schwitters ont pu contribuer à la naissance de l'automatisme surréaliste.

Clair, vivant, parfois mordant, alertement mené et fort bien écrit, le récit de P. Waldberg se présente plus, en définitive, comme une sorte de chronique ou de commentaire du surréalisme que comme une étude historique proprement dite.

Guy Habasque

Patrick Waldberg, *Le Surréalisme*, collection « Le Goût de notre temps », 149 p., 60 planches en couleurs. Skira, 34 N.F.

PIETRO DA CORTONA
par G. Briganti

L'œuvre de peintre de Pietro da Cortona avait déjà été étudié à deux reprises, en 1896, avec la parution du livre de Fabrini publié à Cortone, et en 1956, avec le catalogue d'une exposition organisée également à Cortone. Ce furent deux attachantes manifestations de cette fierté municipale si caractéristique de l'Italie, qui lui doit la meilleure part de son histoire et de son historiographie. Dans aucune de ces deux occasions, malheureusement, la figure authentique de Pietro da Cortona n'avait été mise en lumière.

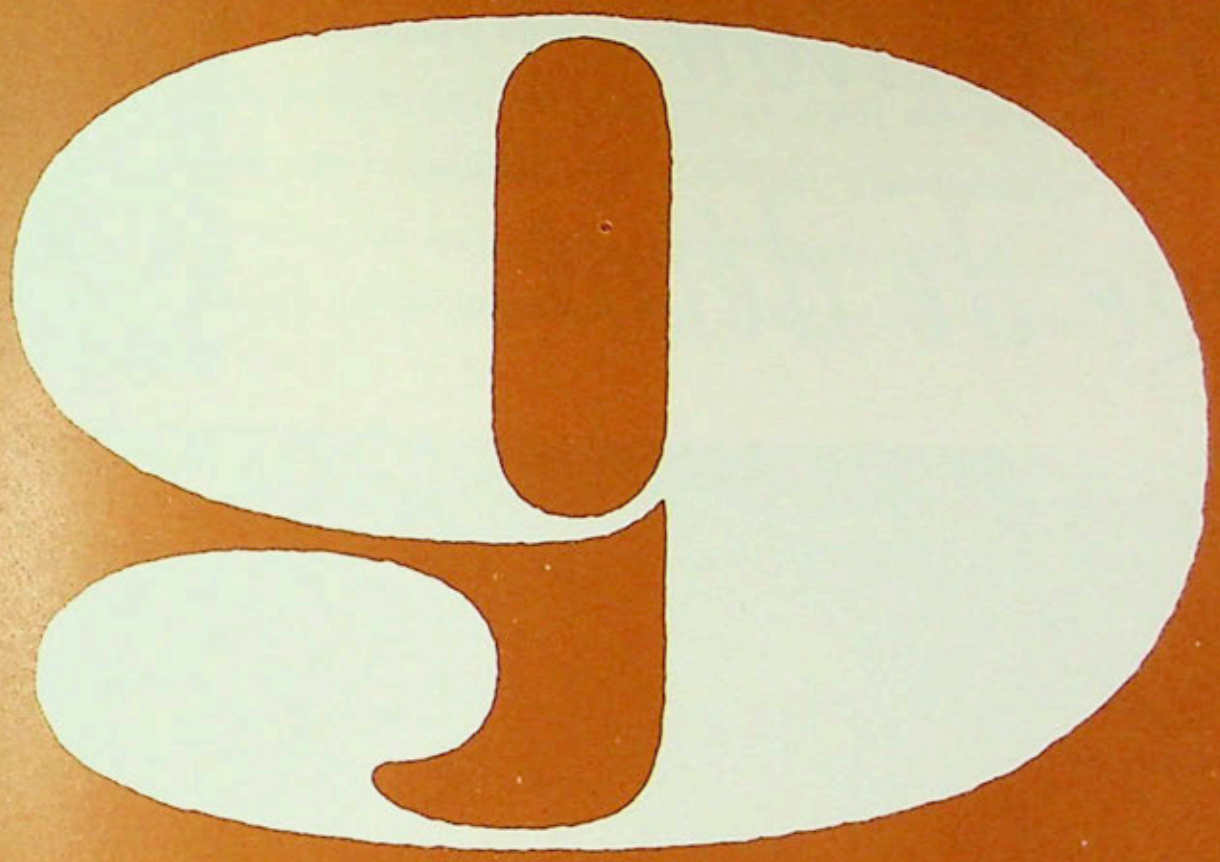
C'est aujourd'hui chose faite grâce à l'ouvrage que le professeur Giuliano Briganti vient de faire paraître chez Sansoni, dans la « Biblioteca di Proporzioni », dirigée par Roberto Longhi.

Le texte du livre comporte deux parties distinctes, et avant de les aborder, il faut rappeler deux choses. Le titre complet du livre, d'abord: Pietro da Cortona o della Pittura Barocca, *et la première phrase du texte: « Mon intention n'est pas d'écrire une monographie de Pietro da Cortona au sens traditionnel du terme ». C'est pourquoi, dans la première partie, Pietro da Cortona est à peine cité. Briganti, en effet, y donne un exposé sur ce qui, dans le passé, a reçu le nom de « baroque » — des perles portugaises aux jeunes filles disproportionnées, de Borromini à la Tour Eiffel — puis il entreprend d'établir ce que devrait en réalité désigner ce mot et pourquoi. Pour Briganti, le terme « Baroque » s'applique exclusivement aux réalisations artistiques dont Rome fut le théâtre autour de 1630 et par lesquelles s'exprimait la génération née avec le siècle, « les vrais fils du siècle », selon lui. Avant d'arriver à cette définition — qui exclut donc le Caravage et les Carrache — Briganti donne un brillant historique du mot « Baroque » et des usages divers qu'en ont fait les historiens de l'art et de la littérature. La route qu'il suit est jonchée de cadavres (d'hier et d'autrefois), parmi lesquels les plus illustres sont Croce — qui définit le Baroque comme un péché esthétique — et Woelfflin qui voit dans le Baroque un phénomène purement stylistique. C'est plus spécialement contre la conception étroite de Woelfflin — celle d'une histoire de l'art sans noms (c'est-à-dire sans noms d'artistes, les individualités étant sans importance) — que la critique italienne a combattu à maintes reprises depuis Roberto Longhi. Rappelons que ce pénétrant premier chapitre du livre de Briganti a déjà été publié dans* Paragone *avec le titre symptomatique et incisif: « Barock in Uniform ». Briganti pourtant est assez subtil pour sentir qu'une attitude trop rigide contre Woelfflin risquerait de mener à la conception tout aussi stérile de « noms sans histoire », c'est-à-dire à la reconstitution de personnalités artistiques abstraites, et à l'exercice futile qui consiste à retracer le jeu perpétuel des influences réciproques entre artistes. Le remède en ce cas serait pire que le mal. Quoiqu'il en soit, les plus intelligents des jeunes historiens, et Briganti avec eux, ont depuis longtemps abandonné cette tendance, qui continue malheureusement à sévir et à rendre illisible une bonne part de la littérature sur l'art en Italie. Briganti, quant à lui, adopte une formule extrêmement simple et convaincante: il n'isole la personnalité d'un artiste que pour mieux expliquer à travers lui le style d'une époque:* Pietro da Cortona o della Pittura Barocca. *Si Briganti craint d'être classé, pour cette première partie de son livre, parmi ceux qui « dès le potage s'expriment en termes abstraits », il n'a aucune inquiétude à avoir. Sa dissertation sur le Baroque est si bien écrite et si significative, qu'elle constitue la meilleure des introductions au sujet choisi.*

La pièce de résistance du livre est donc le second chapitre dans lequel est définie la position de Pietro da Cortona comme chef de file de la nouvelle génération des peintres actifs à Rome autour de 1630. Briganti y décrit l'une après l'autre les étapes de la carrière de l'artiste, à partir de son arrivée à Rome, durant la seconde décade du siècle, jusqu'au moment où l'achèvement du plafond Barberini (1639) lui assure une autorité incontestée. Au Palais Barberini, pour la première fois, Pietro da Cortona exprime d'une façon cohérente — et avec une puissance irrésistible — les idées nouvelles qui resteront vivaces jusqu'au cœur du XVIIIe siècle.

En même temps, le climat romain de l'époque est analysé en détail, pour éclairer la nature et l'importance des influences diverses qui se manifestaient autour de Pietro da Cortona: l'exemple de Rubens, la vogue néo-vénitienne, Lanfranco, Le Bernin. Le résultat est double: Briganti nous donne à la fois la plus pénétrante des dissertations sur les premières œuvres de Pietro da Cortona, et la

(Suite en page 73.)



décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

Cecil Beaton change de décor

Au début de la guerre, Cecil Beaton, le célèbre décorateur de théâtre anglais, alors plus connu comme photographe et comme chroniqueur de la vie élégante de son temps, avait installé sa maison de Londres dans le style qu'il avait élaboré au cours des années trente et qui influença en Angleterre, sur le continent et en Amérique, d'innombrables demeures. Pendant toute une génération, on imita l'encombrement romantique de ses murs tendus de papiers à fleurs, de ses tables chargées d'objets de l'époque victorienne et de souvenirs personnels.

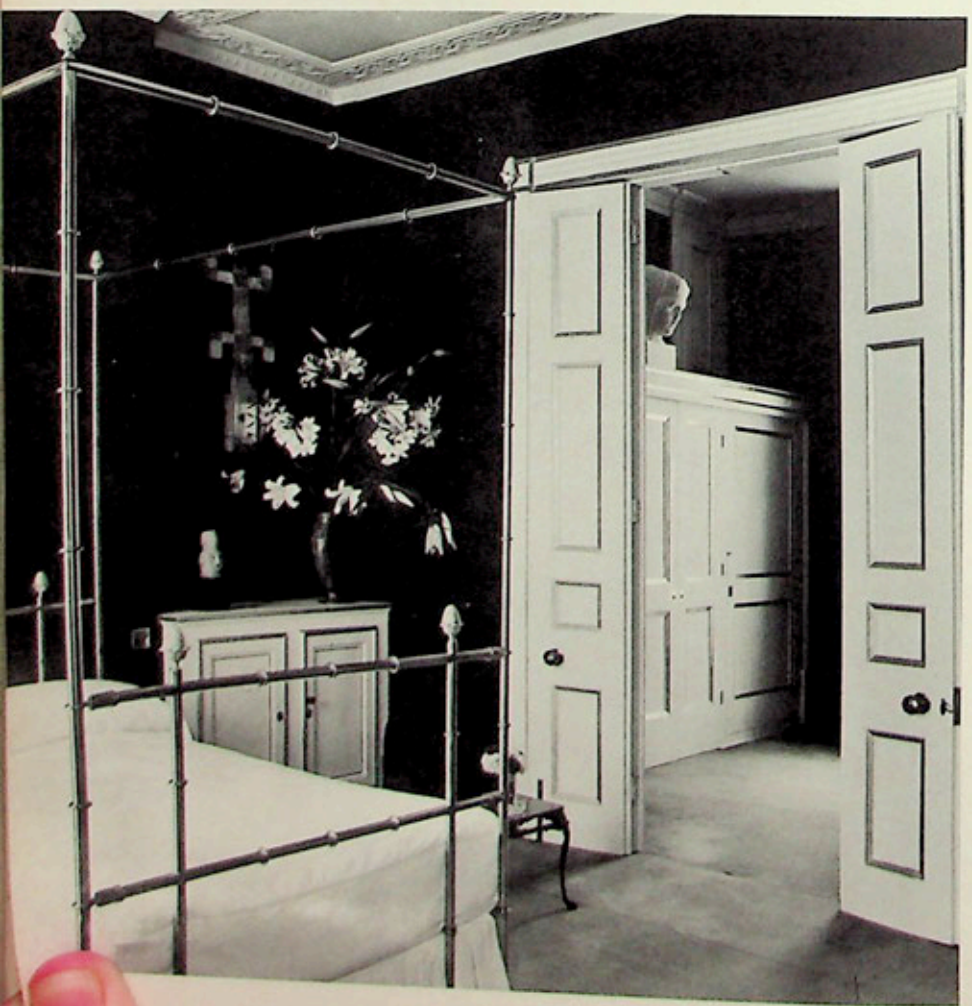
Page ci-contre, en haut
Un coin de l'appartement, — chambre et petit salon, — tel qu'il était il y a vingt ans. Vous verrez pages 60 et 61 l'aspect de ces deux pièces transformées.

L'espace occupé autrefois par un petit salon et une petite salle à manger forme aujourd'hui une seule grande pièce. Des colonnes de stuc, une nouvelle corniche et une baie incurvée au fond complètent la transformation de la pièce. Les murs sont tendus de velours noir bordé d'un fin galon de broderie espagnole or et argent. Les fauteuils ronds sont rouge vermillon, les rideaux et le divan étroit jaune d'or. Les petits coussins ont été taillés dans des « obis » (les larges ceintures des japonaises). Lampe et table basse de Diego Giacometti. Contre le mur du fond, le portrait de Cecil Beaton par Bérard. La pièce comporte deux cheminées de marbre blanc et noir (une seule est visible ici) qui ont été dessinées spécialement pour elle et que surmontent deux miroirs Louis XIV.

Reportage :
Rosamond Bernier

Photographies :
Pierre Berdoy

Aujourd'hui, Cecil Beaton a balayé ce décor auquel il a été longtemps identifié. Il a recherché, et obtenu, un effet d'espace et de calme en supprimant certains murs de séparation, en utilisant des vermillons et des jaunes d'or qui contrastent avec des noirs profonds et des blancs, en disposant les meubles, — presque tous acquis récemment —, avec un sens de l'espace tout oriental. Il a ainsi créé une atmosphère à la fois paisible et sereine, qui met en valeur un ensemble de peintures modernes et de masques primitifs. Les changements de structures et l'exécution de la décoration ont été réalisés par Félix Harbord. Les lampes et différents meubles de métal brut sont de Diego Giacometti, le frère du sculpteur.



Le petit salon et la chambre à coucher de l'ancien appartement que nous avons montré page 58 sont devenus une chambre (page ci-contre) et une salle de bain, séparées par des portes coulissantes peintes en blanc et or. Dans les deux pièces, le sol est entièrement recouvert d'une moquette ocre jaune. Les murs sont tendus de papier-velours rouge sang. Rideaux jaune d'or.

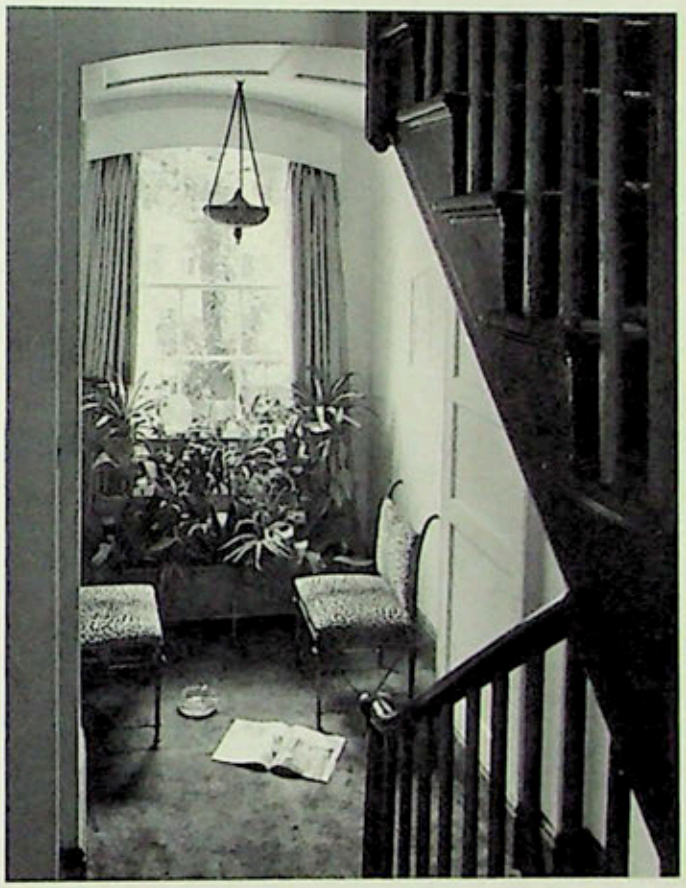
La chambre à coucher de Cecil Beaton. Le lit aux lignes sévères, dessiné par son propriétaire, est en acier et orné d'ananas de cuivre. Le lustre est un cône en plâtre blanc de Giacometti. Près du lit, une malle laquée ancienne sert de table de chevet. La chaise, en métal et cuir noir vient des Etats-Unis. Deux autres fauteuils, qu'on ne voit pas sur cette photo, sont tendus de velours rubis. Sur les meubles d'appui, de chaque côté du lit, des terres-cuites primitives japonaises Haniwa et des sculptures africaines. En été, des rideaux blancs remplacent les rideaux jaunes et le lit est tendu de blanc.

◄ *Le salon, du côté opposé à celui de la photo reproduite pages 58-59. Le velours noir du mur fait ressortir l'éclat du vermillon et du jaune, tout en créant un arrière-plan flatteur pour les tableaux et les objets d'art. La grande peinture du premier plan est de Larry Rivers. Lampe de Giacometti. Un tapis espagnol est posé sur le parquet en marqueterie de noyer, qui vient d'une maison Rothschild de Londres.*

La salle de bain (voir page 69). Les appareils, où la faïence s'allie à l'acajou et au bronze viennent du château de Wilton et ont été donnés à Mr. Beaton par les propriétaires quand ils ont abandonné ces vestiges du confort édouardien en modernisant leur demeure. La gaîté de cette pièce est encore accentuée par le joli lustre de cristal à abat-jour de soie rouge et par une gouache de Denis Hawkins.

▲ *Ce buste de Dionysos, qui a fait partie de la collection de Mazarin, a été acquis récemment, lors d'une vente de sculptures grecques et romaines provenant de Wilton House.*

▲ *Dans l'entrée étroite, une sculpture de Reg Butler. Des copies de reliefs mésopotamiens sont encastrés dans les murs. A droite, un masque africain. Les montants de la rampe sont en métal brut et la main-courante en bois.*

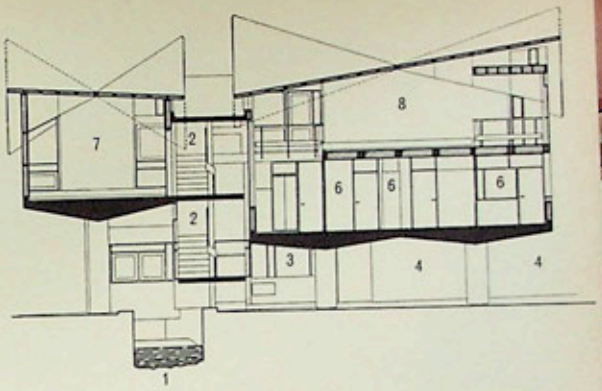


Ci-contre, sur un petit palier garni de rideaux jaune d'or, deux chaises de métal recouvertes d'un tissu américain imitant la fourrure et une jardinière. La fenêtre donne sur le jardin.

► *Dans la partie « salle à manger » du salon, détail de la table italienne incrustée de pierres dures.*

Texte de G. Habasque. Photos : P. Berdoy et J.-L. Vé

JEAN MESSAGIER TRANSFORME SON MOULIN

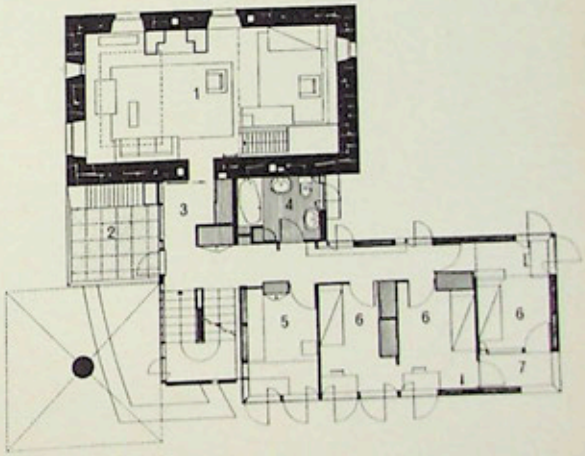


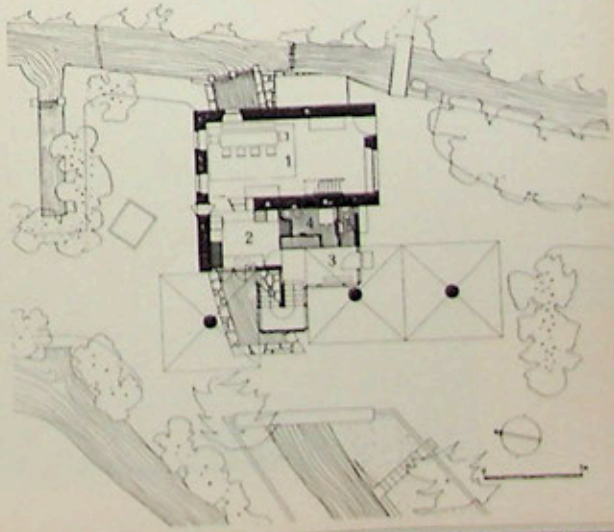
Peu de jeunes peintres ont la chance de pouvoir faire construire leur propre maison; peu de ceux qui le peuvent décident de vivre dans un cadre réellement moderne. C'est pourquoi il faut féliciter Jean Messagier d'avoir fait appel à de jeunes architectes (atelier d'architecture Renaudie, Riboulet, Thurnauer et Véret) pour concevoir et réaliser la maison qu'il vient de se faire bâtir à Colombier-Fontaine, petit village franc-comtois situé non loin de Montbéliard.

Tous deux originaires du pays, Messagier et sa femme — elle-même céramiste — possédaient en effet dans la vallée du Doubs un petit moulin datant du début du XIXe siècle (la date de 1821 est inscrite au-dessus de la porte) où ils allaient fréquemment séjourner, mais dont ils déploraient l'exiguité. C'est ainsi qu'ils décidèrent un jour d'agrandir leur demeure par l'adjonction d'une construction nouvelle tout en conservant le moulin. Ils demandèrent donc à Jean-Louis Véret, avec qui ils étaient liés, de leur présenter un projet répondant à un certain programme dont les données furent discutées et mises au point sur le terrain même. Les plans définitifs furent arrêtés durant l'hiver 1960-1961 et le chantier ouvert au début de juillet 1961.

L'ensemble est divisé en trois volumes distincts (moulin, aile principale et atelier de céramique) s'articulant autour d'un élément central de communication formé par l'escalier et les sanitaires. Cette disposition, jointe à une volontaire différenciation des niveaux, a permis de donner une impression d'espace et de multiplicité des volumes habitables infiniment supérieure à celle généralement obtenue pour une surface équivalente. C'est là une des principales qualités de cette réalisation. L'emploi de pilotis, recommandé du reste par les propriétaires eux-mêmes, a permis, d'autre part, de dégager presque totalement le sol et de ne rien changer à la disposition antérieure du jardin.

Ainsi qu'on peut le voir à travers sa peinture, Messagier aime passionnément la nature et voulait rester en contact permanent avec elle. La maison s'ouvre donc largement sur l'extérieur, mais la transparence des volumes a été étudiée de telle manière qu'elle ménage en outre la visibilité intérieure





Dans le paysage verdoyant de la vallée du Doubs, la maison dissimulée derrière les arbres enjambe le ruisseau qui alimentait l'ancien moulin.

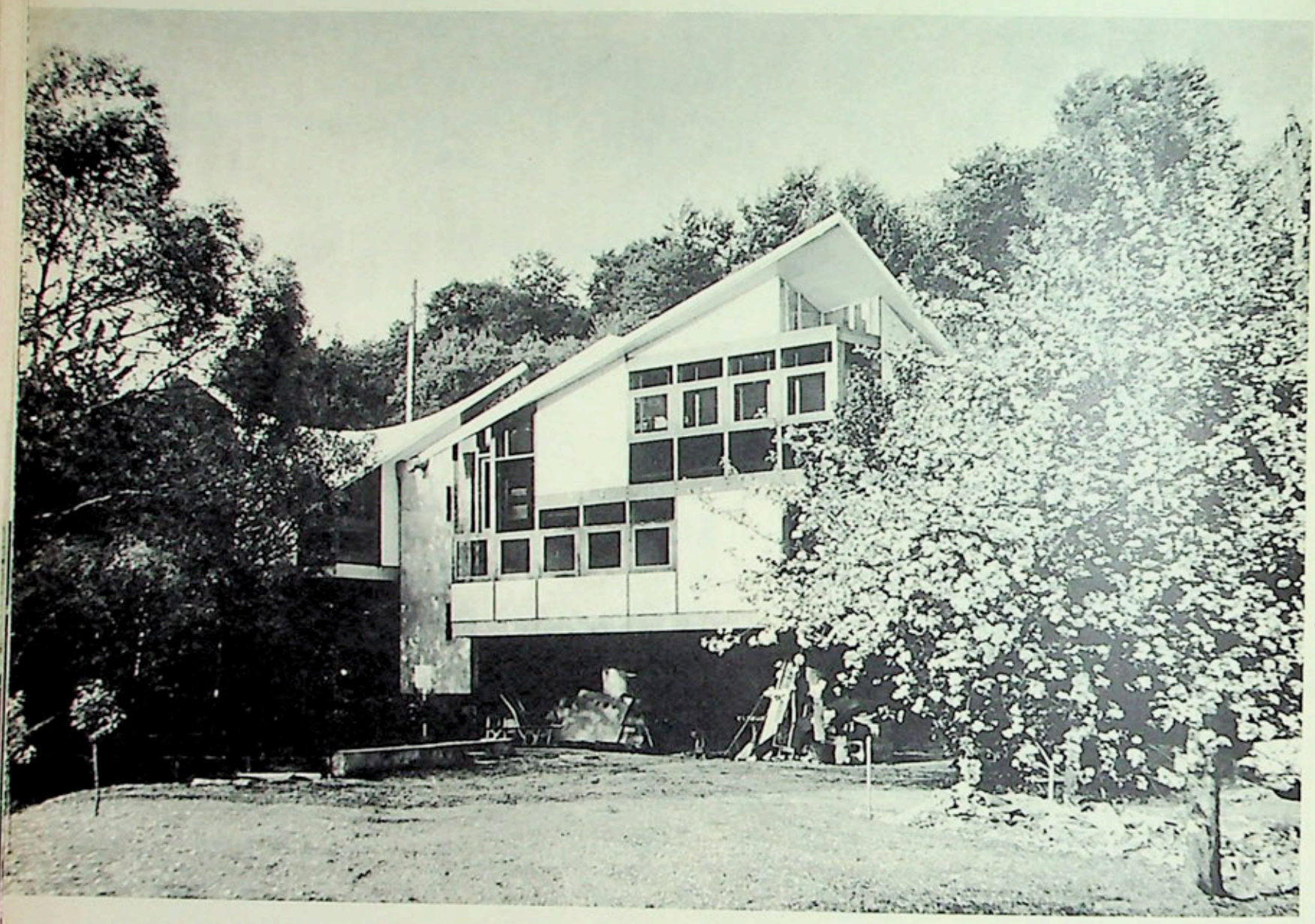
• Plan du rez-de-chaussée: 1. ancien moulin, salle à manger — 2. cuisine — 3. hall d'entrée — 4. chaufferie — 5. toilettes. ►

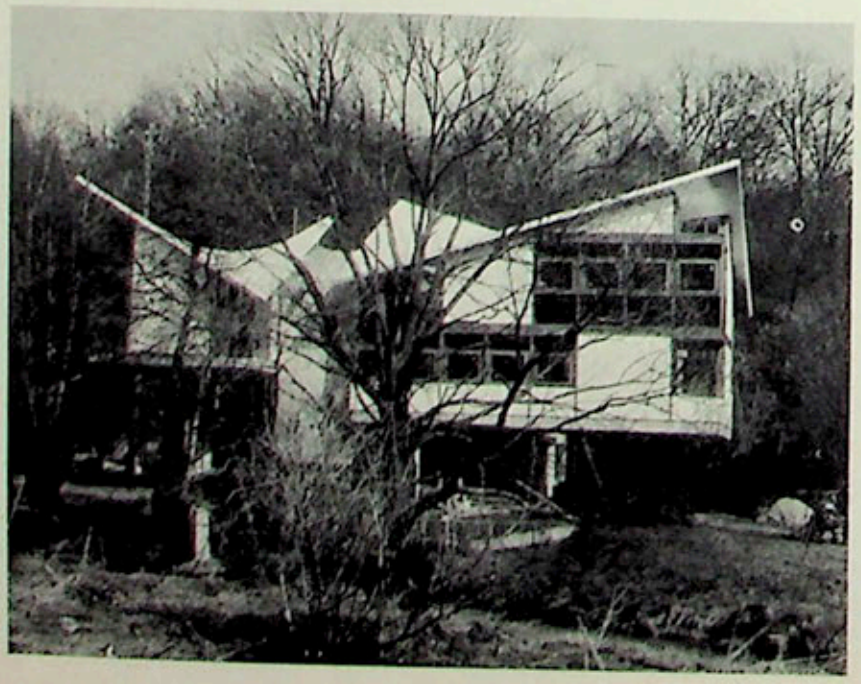
Au centre

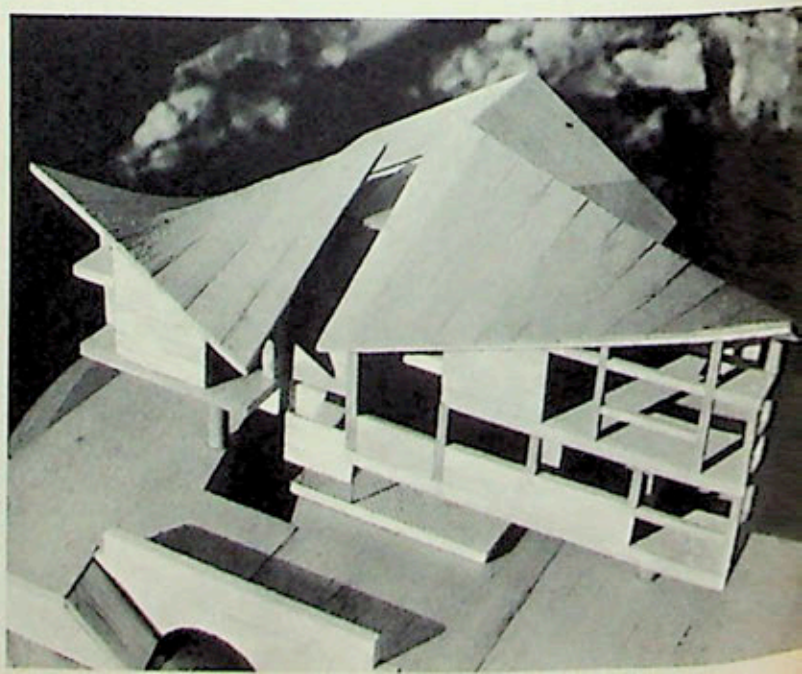
• Premier niveau: 1. ancien moulin, séjour — 2. terrasse — 3. hall — 4. salle d'eau — 5. atelier de bricolage, pouvant servir de chambre d'ami — 6. chambres — 7. balcon.

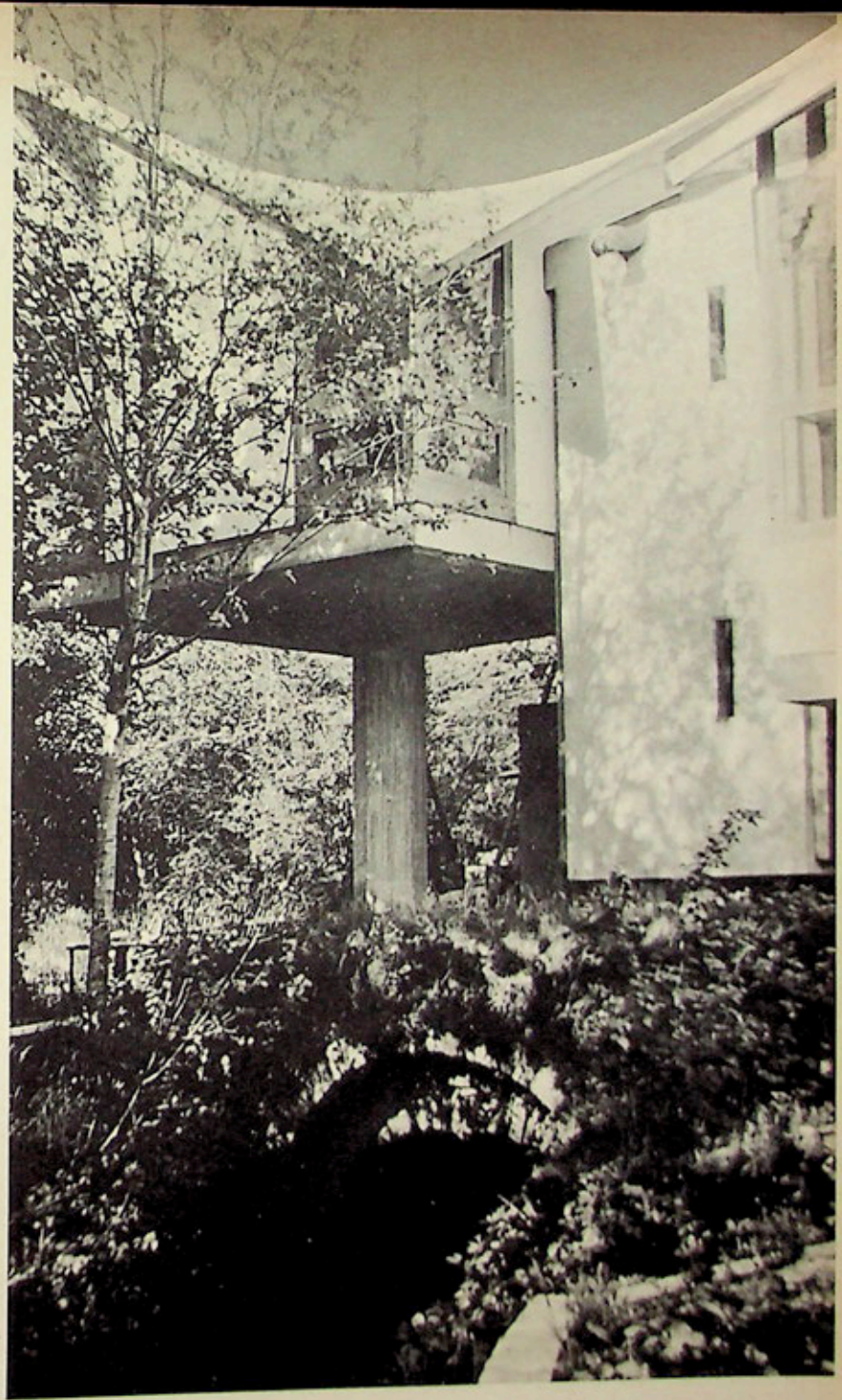
En haut de la page

• Coupe: 1. ruisseau — 2. escalier — 3. entrée — 4. espace libre sous pilotis — 5. atelier de bricolage (chambre d'ami) — 6. chambres 7. atelier de céramique — 8. living-room.









Façade principale de la nouvelle maison. L'espace au sol est volontairement dégagé grâce aux pilotis. Les chambres sont situées au premier niveau, la grande salle de séjour au second. Les fenêtres, garnies de vitrages thermopane et de châssis en chêne, alternent avec des panneaux préfabriqués formés d'un sandwich de contre-plaqué et plastifiés extérieurement. A gauche, le volume de l'escalier reliant le corps principal à l'atelier de céramique et à l'ancien moulin.

Situé à mi-hauteur entre le niveau des ► chambres et celui du living-room, l'atelier de céramique, perché sur son pilotis, domine le jardin qui l'entoure sans cacher la vue au sol. Les paraboloïdes de la toiture allègent son volume cubique. Par les ouvertures ménagées aux quatre angles, on jouit non seulement du paysage extérieur mais l'on prend aussi en enfilade une grande partie du living-room, visible à travers les parois vitrées de l'escalier (escalier dont on voit ici le mur plein avec ses deux meurtrières et une gargouille sculptée par Messagier).

Page ci-contre, en bas à gauche
Prise l'hiver dernier en cours de chantier, cette photographie donne une idée plus complète de la répartition des volumes de la partie neuve. Le parallélépipède vertical du centre qui renferme l'escalier et relie l'atelier de céramique au corps principal du bâtiment assure l'équilibre entre les deux volumes exhaussés.

Page ci-contre, en bas à droite
Cette vue aérienne de la maquette (maquette établie vers la fin de 1960 et depuis très légèrement modifiée en façade) permet de mieux comprendre la jonction et l'articulation des trois volumes, nettement séparés quoique parfaitement reliés entre eux. On voit de même plus clairement ici la manière intéressante dont les côtés des paraboloïdes reprennent les pentes du toit de l'ancien moulin tout en conférant à l'ensemble de la toiture une fantaisie et une légèreté inattendues.

entre la plupart des pièces. Le parti pris de situer les baies aux angles des pièces assure, de son côté, une répartition plus commode du mobilier en même temps qu'elle apporte un élément de variété architecturale.

Le vieux moulin ne présentant aucune valeur artistique ou historique particulière, les nouveaux bâtiments ont été

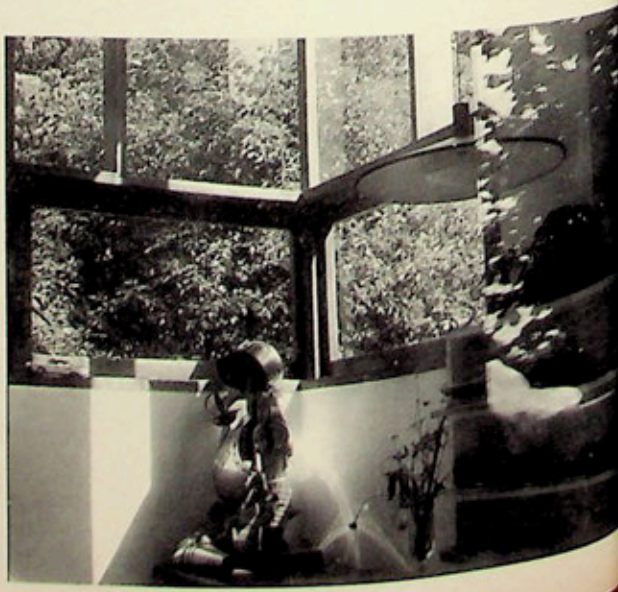
◄ La cage d'escalier tourne autour d'un pilier central en béton, brut de décoffrage. L'aspect rugueux du matériau s'oppose heureusement au chêne ciré de la rampe et des menuiseries et au revêtement blanc plastifié des cloisons et du mur qu'ornent des dessins et des lithographies d'artistes amis.

La courbe très prononcée du plafond et la transparence du volume constituent les principaux attraits du living-room et lui assurent sa véritable personnalité. La couleur chaude du bois (plafond en frêne ciré, menuiseries, plancher et banquette en chêne) s'harmonise avec la nature extérieure qu'on aperçoit de tous les côtés et les murs blancs plastifiés sont décorés d'œuvres diverses, dont une grande toile peinte par Jean Messagier pour occuper tout le panneau qui fait face à la baie. On voit ici, de gauche à droite, une toile d'Alechinsky, une « Cosmogonie » d'Yves Klein, un dessin de Lapicque et une gouache de Bram van Velde. Un grand tapis ancien, des meubles et objets africains s'associent parfaitement avec des sièges « Barcelone » de Mies van der Rohe. L'éclairage est assuré par des spots orientables. Les fenêtres pivotantes sont en double vitrage « thermopane », les allèges et les bandeaux fixes du haut en verre « ombral » teinté (Boussois).

conçus dans un esprit résolument contemporain, quoique sans modernisme outrancier. La structure (pilotis et plates-formes, noyau de la cage d'escalier et des salles d'eau) est en béton armé. Les plates-formes supportent une charpente en bois, visible par endroits à l'extérieur, habillé de panneaux préfabriqués en contre-plaqué et de vitrages. La couverture constitue, tant du point de vue formel que technique, une des parties les plus intéressantes de l'ouvrage. Entièrement préfabriquée et montée ensuite sur place, elle est formée d'une ossature en bois de chêne, revêtue des deux côtés de panneaux de contre-plaqué et a été dessinée en forme de paraboloïdes hyperboliques. A l'extérieur, elle est protégée par un revêtement de polyester blanc armé d'une fibre de verre cependant que les panneaux en sous-face sont en frêne ciré apparent.

Autre particularité notable, le niveau des chambres a été conçu comme un seul volume divisible. Les placards et des cloisons étant démontables, l'étage peut en effet être remanié au gré des habitants.

Bien insérée dans la nature, répondant parfaitement aux exigences du programme, agréable et originale d'aspect, cette maison constitue une indéniable réussite dans le domaine — si défavorisé en France — de l'habitat privé. Est-il utile d'ajouter que ses habitants, parents et enfants, se déclarent entièrement satisfaits?



Un détail de la cuisine revêtue, comme les salles d'eau, de carreaux dus au céramiste Perrier. ►

Largement éclairée et ouverte dans les arbres, la chambre d'un des trois enfants du peintre. On y retrouve, comme partout ailleurs dans la maison, le contraste du chêne ciré et des surfaces blanches plastifiées. Les étagères, qui sont de simples « boîtes » carrées à planches réglables, sont les mêmes dans toutes les chambres et constituent des éléments que l'on peut déplacer et assembler à volonté. Lampe à contre-poids, en tôle noire et blanche.

VITRAGE ISOLANT THERMOPANE

et glaces filtrantes

ARCHITECTE : J. L. VÉRET

PHOTOGRAPHE : PIERRE BERDOY

MAISON DU PEINTRE MESSAGIER

Glaces de **Boussois**

Galerie André Schoeller Jr

31, rue de Miromesnil

Anj. 1608

Paris 8e

Alonso **Arnal**

Asse **Bellegarde**

Castillo **Duvillier**

Laubiès **Messagier**

Pierre-Humbert

Rebeyrolle **Sallès**

La XXXIe Biennale de Venise

(Suite de la page 41)

n'y trouve pas l'étincelle du génie. Trop de minuties et un symbolisme parfois gênant l'empêchent d'atteindre à ce qu'on appelait autrefois un peu pompeusement le « style ».

Les autres pavillons étaient d'un intérêt très inégal. La plus grosse déception était réservée par celui des Etats-Unis dont le niveau d'ensemble était particulièrement faible. La présentation des sculptures de Louise Nevelson était, il est vrai, fort soignée avec ses trois pièces entièrement blanche, noir ou or (éclairage compris), mais l'indéniable impression que produisaient celles-ci relevait plus de la mise en scène que de l'émotion plastique. Le succès rencontré par cette artiste et l'abondante littérature à laquelle il a donné naissance obligent à voir dans son œuvre autre chose qu'un jeu de cubes perfectionné, mais les commentaires hyperboliques de la préface de William Seitz qui compare ses « murs » dorés à la basilique Saint-Marc, à la cathédrale de Burgos ou au château de Versailles, dépassent de loin la réalité. Au moins Louise Nevelson fait-elle preuve de plus de personnalité que Dimitri Hadzi, sculpteur chez qui l'on retrouve l'influence de la plupart des modes récentes et de plus de force que Loren Mac Iver, peintre dont le vague impressionnisme symboliste, fortement influencé par la poétique de Klee, est d'un niveau sensiblement égal à celui des agréables pochades de Marie Laurencin. L'expressionnisme de Jan Müller, mort prématurément en 1958, a plus de vigueur, mais manque en revanche d'originalité. Allemand d'origine, il avait le chromatisme haut et saturé des peintres de la *Brücke*, mais, quarante ans après, n'allait pas plus loin qu'eux.

Adoptant l'excellente formule du *one man show*, le Canada présentait cette année un important ensemble des œuvres anciennes et récentes de Jean-Paul Riopelle, peintre bien connu à Paris, mais dont on apprécie toujours la science de coloriste. Si ses sculptures sont loin d'être aussi originales que ses peintures, celles-ci constituent sûrement une des plus intéressantes tentatives intervenues durant ces dix dernières années de traduction de l'espace par la juxtaposition et la modulation des couleurs à l'exclusion de toute suggestion formelle. Dans les meilleurs, c'est-à-dire à mon sens dans celles de 1954 à 1957 et notamment dans le grand triptyque de 1954 intitulé *Pavane*, la lumière s'identifie en effet à la matière presque de la même façon que dans un vitrail, mais, grâce à une connaissance — purement intuitive du reste — des phénomènes d'égalisation chromatique, crée un espace homogène dans lequel la profondeur n'est plus tributaire que de l'agencement des petites taches colorées, les phénomènes de « ségrégation des unités » chers aux tenants de la *Gestalt* cédant ici la place au jeu chatoyant des valeurs lumineuses. Les tableaux récents sont à ce point de vue beaucoup moins riches et poétiques, la structuration des compositions s'y référant nettement plus à la forme et la lumière revenant souvent au clair-obscur.

Puissant coloriste également, Hundertwasser dont les toiles occupaient toutes les salles du pavillon autrichien (le jardin étant réservé à un sculpteur bien mineur, Joannis Avramidis) a fait comme toujours une assez forte impression sur les visiteurs. Il est permis toutefois de se demander si cette peinture, violente et plus ou moins obsessionnelle, dépasse le stade du romantisme baroque tel qu'il fleurit par exemple en Angleterre au début du XIXe siècle, une inspiration assez analogue se dissimulant cette fois sous une facture résolument moderne. Peut-être Hundertwasser sera-t-il le Füssli de son époque... ce ne serait déjà pas si mal. Moins virtuose et beaucoup plus méditatif bien qu'il fasse preuve d'une réelle spontanéité, Corneille, dont l'envoi dominait nettement un pavillon néerlandais par ailleurs assez terne, fait preuve quant à lui d'un tempérament très personnel qui le situe un peu à contre-courant de l'expressionnisme débridé de ses amis du groupe Cobra. Ce serait un poncif que d'évoquer à son sujet l'esprit contemplatif de certains de ses compatriotes comme Vermeer ou Saenredam, mais il s'en rapproche malgré tout par le calme très particulier qui émane de ses compositions. On y sent un peintre sensible, mais réfléchi, qui modère comme par pudeur ce que la confession de ses propres expériences pourrait avoir de trop spectaculaire. Subjectif, son art reste néanmoins respectueux des données normales de la perception et de la logique des sens.

Autre membre de Cobra, Carl-Henning Pedersen est sans nul doute une des figures marquantes de la peinture moderne danoise, mais son expressionnisme figuratif — parfois curieusement proche de celui de Willem de Kooning — n'a qu'une portée relativement limitée et ne nous apprend pas grand chose que nous ne sachions déjà. Sa période claire des environs de 1940, aux blancs soyeux et aux gris argentés, est probablement la plus originale, mais n'apporte cependant aucune vision nouvelle ou franchement personnelle. Les autres pays scandinaves (Suède, Norvège, Finlande) révélaient, il est vrai, encore moins de tempéraments originaux, mais le pavillon qu'ils ont fait construire en commun méritait en revanche à lui seul une visite. Œuvre de l'architecte norvégien Sverre Fehn, il se compose d'une remarquable structure de béton dont le rythme géométrique s'oppose à la souplesse d'éléments naturels — pelouses, arbres, plantes, — se développant librement à l'intérieur même du bâtiment. L'osmose entre les espaces intérieurs et extérieurs a rarement été poussée aussi loin et si certains critiques reprochèrent à l'architecture de capter toute l'attention aux dépens des œuvres exposées, c'est, semble-t-il, uniquement par un travers — hélas trop fréquent — qui consiste à demander par principe à l'architecture de se faire oublier.

Encore qu'elle soit moins marquée qu'au pavillon américain, on constatait aux pavillons d'Allemagne et de Grande-Bretagne une baisse de niveau assez sensible par rapport à la dernière Biennale. Si Bissier, présenté par l'Allemagne il y a deux ans, était déjà très fortement influencé par Klee, que dire de Werner Gilles dont les aquarelles sont souvent très jolies, mais manquent de toute originalité véritable? Il en est de même pour Emile Schumacher dont le style rappelle un peu trop fortement celui de Wols et dont les matières épaisses et travaillées relèvent d'une facture internationale aussi ennuyeuse que répandue. Erich Heckel a toujours tenu parmi les graveurs allemands une place de choix depuis les temps héroïques de la *Brücke* et il était juste de lui rendre hommage, mais Hap Grieshaber n'a, lui, guère de personnalité, à en juger du moins par son envoi. Du côté des sculpteurs, Alfred Lörcher ne retenait guère l'attention avec ses foules de personnages en miniature inspirés par les Anglais, de Moore à Armitage. Quant à Brigitte Meier-Denninghoff, elle a déçu les espoirs que l'on avait mis en elle. Si ses œuvres précédentes, particulièrement celles des années 1957-1959 semblaient annoncer un tempérament très doué et révélaient en tout cas un sens aigu du dynamisme spatial instauré par Gabo et Pevsner, son évolution actuelle lui a fait perdre ses acquis antérieurs en la ramenant aux volumes fermés (sinon pleins) et à une fâcheuse symétrie. Au point qu'il est permis de se demander si elle a finalement bien compris la leçon de ces deux initiateurs.

Parmi les Anglais, Ceri Richards présentait des œuvres anciennes, toiles et reliefs, d'obédience strictement surréaliste et une série de peintures récentes sur le thème de la *Cathédrale engloutie* d'une expression symboliquement musicale pleine de bonnes intentions, mais assez banale, cependant que Hubert Dalwood et Robert Adams se partageaient les salles de sculpture. Si le premier ne mérite guère de retenir l'attention, Adams fait preuve au contraire de solides qualités. Qu'il travaille avec des volumes pleins comme dans le beau relief mural

du Théâtre de Gelsenkirchen (*L'Œil*, n° 62) ou dans l'esprit de Gonzalez dont l'influence est parfois évidente (*Tall spike forms*, 1956), il possède un incontestable talent et une grande maîtrise technique.

La participation italienne, toujours abondante en quantité, était malheureusement cette année très peu élevée en qualité. Magnelli, Dorazio, Lardera, Burri, Vedova, Guttuso, Corpora, Afro, Music, Consagra, Peverelli, Scanavino et Somaini formaient il y a deux ans un ensemble hétérogène, mais représentatif de l'art italien actuel. Les chefs de file ont cédé cette fois la place à des épigones. Hormis Capogrossi dont les signes éternellement répétés gardent une certaine valeur plastique et Dova dont l'imagination limitée n'est pourtant pas entièrement négligeable, tous ces artistes avaient en effet en commun de n'être que des reflets. Scroppo et Deluigi que certains critiques ou visiteurs cherchèrent à placer au-dessus des autres ne sont, à mon avis du moins, que de pâles imitateurs, l'un d'Hartung, l'autre de Tobey. Où est donc chez ces peintres la part authentique de création? Ils ne font en fait qu'exploiter les découvertes des autres comme Gio Pomodoro en sculpture ne fait que systématiser le procédé des volumes concaves utilisé depuis longtemps par Archipenko.

Beaucoup d'autres pays n'offraient, il est vrai, que d'aussi maigres participations. Ainsi l'Espagne qui semble avoir épuisé ses têtes d'affiche, le Japon — Sugaï n'ayant aucun mal à dominer un contingent particulièrement terne —, la Suisse dont la rétrospective Moilliet ne révélait pas plus qu'un charmant petit maître, ou la Belgique dont le pavillon n'attirait guère que par une brève présentation de Servranckx. Sans parler de la Russie et des Républiques Populaires qui montrent inlassablement les mêmes œuvres... Parmi les envois des pays d'Amérique Latine, on pouvait, d'autre part, remarquer les dessins et collages de l'Argentin Antonio Berni à qui revint le grand prix de dessin, les sculptures d'un constructivisme tempéré de la Brésilienne Lygia Clark et surtout les œuvres cinétiques du Vénézuélien Soto dont l'effort reste des plus sympathiques, mais qui perd de sa force en recherchant trop souvent la minutie. Il y a là pour lui un danger dont il ne paraît pas suffisamment se soucier.

Manifestation sans éclat, cette trente et unième Biennale ne restera sûrement pas parmi les événements artistiques importants. Ne jetons pas toutefois systématiquement la pierre aux organisateurs. Tâchons plutôt de montrer à ceux qui ont la responsabilité des choix que l'audace est finalement rentable et qu'ils ne gagnent rien à nous présenter des artistes de second plan sous prétexte d'être impartiaux, de ménager des susceptibilités ou de révéler des talents mineurs méconnus.

Livres sur l'art

Suite de la page 56

meilleure analyse que nous possédions de la peinture romaine pendant la première moitié du XVIIe siècle. Cette étude des débuts de Pietro da Cortona et de ses contemporains romains constitue l'essentiel du texte du professeur Briganti. Après les années 30, le rythme du texte s'accélère considérablement et il faut conseiller au lecteur de se reporter immédiatement pour l'étude des œuvres postérieures au catalogue raisonné dans lequel Briganti, en 120 pages, analyse méthodiquement, avec une science éblouissante, les 150 fresques et tableaux qui forment l'œuvre peint de Pietro da Cortona.

Comme dans toute monographie, le catalogue et les illustrations constituent le critère final pour juger de la qualité de l'ouvrage. L'auteur et les éditeurs peuvent ici être félicités pour leur parfaite réussite. Le lecteur attentif verra que le professeur Briganti ajoute un nombre considérable de peintures à l'œuvre de Pietro da Cortona: outre différentes toiles actuellement dans des collections privées, plusieurs fresques importantes inconnues jusqu'ici: deux dans la villa Muti à Frascati (présentées de manière convaincante, comme les plus anciennes œuvres subsistantes de Pietro da Cortona) et une fresque au Palais Ginori-Lisci à Florence, datant de 1642. L'autre grand intérêt du catalogue réside dans la discussion d'œuvres qui, bien que connues, n'avaient jusqu'à maintenant jamais été reproduites et étudiées comme elles le méritent: citons la décoration de la Villa Sacchetti à Castelfusano (près d'Ostie) magnifiquement illustrée dans tous ses détails et où se manifeste pour la première fois l'intérêt profond — et insoupçonné jusqu'ici — de Pietro da Cortona pour la peinture de paysage. Le livre abonde en perspectives nouvelles de ce genre et c'est manifestement une œuvre capitale que le professeur Briganti vient d'ajouter à la littérature sur l'art du XVIIe siècle. Walter Vitzthum

G. Briganti: *Pietro da Cortona*. 337 p. 289 ill. 16 coul. Sansoni, Florence. 180 N.F.

THE DRAWINGS OF DOMENICO TIEPOLO
par J. Byam Shaw

L'ouvrage que M. J. Byam Shaw vient de consacrer aux dessins de Domenico Tiepolo nous semble exemplaire. Cette parfaite aisance dans l'approche subtile des divers problèmes que pose une œuvre, ne peut être que le fruit d'une longue intimité et d'une connaissance rarement aussi approfondie, non seulement d'un artiste, mais d'une époque toute entière. L'un des meilleurs chapitres concerne les dessins de jeunesse de Domenico; l'admiration du fils pour son père et l'ascendant de cette dominante personnalité rendent difficile la distinction entre ses dessins et ceux de Giambattista Tiepolo; sur ce point, l'analyse par M. Byam Shaw du carnet du Musée Correr, des diverses études en rapport avec le cycle de Würzburg et de l'individualisation progressive du style de Domenico, apparaît comme particulièrement convaincante. Les séries, postérieures à la mort de Giambattista, nous sont mieux connues, comme celle des sujets bibliques dont le Louvre possède avec le Recueil Fayet une suite très représentative des effets picturaux vers lesquels tend le style du dessinateur, ou celle plus célèbre encore des scènes de Pulchinello; les chapitres qui leur sont consacrés fournissent, en quelques pages de synthèse, de multiples précisions sur leurs sources et sur les nombreuses variations auxquelles chaque thème a donné lieu. Enfin, on ne peut, avec plus d'esprit que ne le fait ici M. Byam Shaw, défendre Domenico du reproche, qui pourrait lui être fait par certains, d'avoir poursuivi jusqu'en 1804 la même veine d'inspiration, sans égard pour les révolutions de quelque importance qui ont marqué le dernier quart du XVIIIe siècle; la qualité des œuvres, dont cet ouvrage nous offre les reproductions, apporte le meilleur argument à cette justification. *Roseline Bacou*

J. Byam Shaw: The Drawings of Domenico Tiepolo. *28×19 cm. 102 p. et 96 h.-t. Rel. toile. Faber and Faber, Londres. £ 3,3.*

MIRÓ
par Jacques Dupin

Le surréalisme connaît depuis quelques mois une nouvelle actualité, un surprenant regain d'intérêt. Les expositions qui lui sont consacrées se succèdent de plus en plus nombreuses; les ouvrages sur le sujet — jusqu'ici fort rares — se multiplient. L'un des principaux bénéficiaires de cette soudaine faveur se trouve être Joán Miró dont le Musée National d'Art Moderne de Paris a présenté durant l'été une imposante exposition rétrospective et à qui Jacques Dupin vient de consacrer une étude monumentale. Est-il besoin de dire qu'en ce qui le concerne cet étonnant succès est entièrement justifié. Peu de peintres surréalistes, en effet, ont su allier comme lui une sensibilité poétique à la fois aussi subtile et spontanée à un don d'invention plastique aussi inépuisable et personnel.

Le livre de Jacques Dupin retrace avec une scrupuleuse exactitude les différentes étapes de la carrière de Miró en même temps que les principaux événements de sa vie privée, car, nous dit l'auteur, « à son propos, dissocier les créations et l'existence du peintre serait commettre le plus irréparable contresens » — ce qui est du reste fort exact. Le premier chapitre qui analyse les Sources de Miró *est l'un des mieux venus. Il met bien en lumière en effet le caractère spécifiquement catalan du réalisme si particulier du peintre et montre clairement aussi l'influence profonde qu'exerça sur lui l'art catalan sous toutes ses formes (architecture, fresques, etc.), notamment celui de la période romane, et la filiation spirituelle qui le lie à Gaudi, architecte complet qu'il classe — déclara-t-il un jour à Georges Duthuit — « au premier rang [des] génies ». Si le problème de l'influence de Klee n'est malheureusement pas abordé sur le plan plastique, celui de la participation de Miró au surréalisme est traité avec beaucoup de franchise et un sens appréciable de la nuance. Jacques Dupin montre en particulier comment le surréalisme aida Miró à surmonter la crise de l'expression qu'il traversait alors et à balayer les derniers obstacles d'un réalisme poussé durant les années 1922-1923 jusqu'à ses ultimes limites, sans abandonner pour autant sa personnalité ou adopter une écriture plus ou moins convenue. Ami des surréalistes, entièrement d'accord avec leurs objectifs, il occupe effectivement « une situation légèrement à l'écart » faisant « plutôt figure de compagnon de route que de participant ».*

(Suite en page 74.)

Après avoir longuement insisté sur la seconde crise de 1929-1930, l'auteur nous fait ensuite assister pas à pas à la lente remontée de Miró vers un mode d'expression plastique plus positif et plus intense, insistant avec raison sur la passionnante période des années 1944-1946 dont on n'a pas encore assimilé toute la richesse inventive et stylistique. Un chapitre entier est consacré aux sculptures, objets et céramiques avant que le livre ne s'achève sur le grand tournant des années 1959-1960 (voir L'Œil, *n° 79-80).*

Peut-être pourrait-on reprocher à Jacques Dupin de trop mettre l'accent sur le caractère personnel et en quelque sorte solitaire de l'œuvre de Miró et d'oublier par là même de l'insérer dans l'évolution générale de l'art contemporain, mais c'est là un mince reproche à côté des éminentes qualités de sérieux, d'érudition et de pénétration dont il fait preuve par ailleurs. Ce livre qui repose sur les meilleures sources comporte en outre un catalogue illustré de 972 numéros, une abondante bibliographie (établie par B. Karpel) et des notices biographiques. G. H.

Jacques Dupin : *Miró.* In 4°. Relié. 579 p., 46 pl. coul, 235 rep. noir. Flammarion. 120 N.F.

PUBLICATIONS REÇUES

LA PEINTURE AU MUSÉE DE VIENNE, *par Vinzens Oberhammer.* 34×29 cm., 208 p. dont 100 h. t. coul. rel. toile. Editions Cercle d'Art. 140 N.F.
Cent chefs-d'œuvre d'un des plus beaux musées du monde reproduits en couleurs, avec une fidélité remarquable dans la plupart des cas (quelques italiens un peu « acides », quelques hollandais un peu « bronzés »). Les notices qui accompagnent chaque planche font place à la fois au commentaire historique et à l'analyse esthétique.

THE YORK PSALTER *in the Library of the Hunterian Museum, Glasgow, par T. S. R. Boase.* 29×22 cm., 32 p. 8 h. t. coul. rel. toile. Londres, Faber & Faber. 32s. 6d.
Ce 9e volume de la « Faber Library of Illustrated Manuscripts » égale les publications précédentes de la série par l'importance du manuscrit présenté, par la qualité de l'édition et des planches en couleurs, enfin par l'intérêt du commentaire, qui met bien en relief l'originalité iconographique et stylistique de ces belles miniatures du XIIe siècle.

SOULTURA ITALIANA MODERNA, *par R. Salvini.* 36×28 cm. Cartonné sous jaquette coul. 119 rep. dont 46 coul. Milan, Silvana Editoriale. Coll. Acanthus (Histoire de la sculpture). 180 N.F.
Un demi-siècle de sculpture, depuis Modigliani, Boccioni, jusqu'à Somaini et Lardera. Le choix, inévitable dans un album de ce genre, reflète pourtant assez fidèlement le foisonnement des tendances et la diversité des recherches qui animent la sculpture italienne depuis 50 ans.

LE PITTURE DEL MANTEGNA, *par Giuseppe Fiocco.* 37×28 cm. Cart. sous jaquette coul. 40 p., 25 fig. n. et 30 pl. coul. Milan. Silvana Editoriale. 72 N.F.
Outre la qualité des planches et l'intérêt du texte donné par l'éminent spécialiste de Mantegna qu'est le professeur Fiocco, ce livre offre de plus l'avantage incomparable de présenter en couleurs les fresques de la Chapelle Ovetari, dans l'église des Eremitani de Padoue, grâce à des photographies exécutées en 1944, quelques jours avant la destruction de la chapelle.

EL GRECO, *par F. J. Sanchez Canton.* 39×29 cm. Cartonné, 56 p., 8 pl. n. et 44 h.t. coul. Milan, Silvana Editoriale. 180 N.F.
Dans la belle collection « Mito del Colore », l'œuvre de Greco est commentée par un texte important de F. J. Sanchez Canton et illustrée de planches en couleurs assez fidèles dans l'ensemble et dont les inégalités s'expliquent sans doute par les difficultés techniques qu'offre la reproduction de certaines œuvres du Greco.

REMBRANDT, CAMILLE COROT. 29×24 cm. Cartonné sous jaquette coul., 40 p. dont 16 pl. coul. Tisné, coll. Amis des Arts. 12 N.F.
Cette nouvelle collection se propose d'offrir à un prix abordable, mais dans une présentation soignée, des reproductions en couleurs de qualité accompagnées de commentaires accessibles au public non spécialiste. La formule est valable dans la mesure où les planches sont fidèles, les textes clairs et sans prétention.

LES SOURCES DU XXe SIÈCLE. 60 diap. coul. en trois emboîtages cart. Intr. d'Albert Chatelet. Publications filmées d'Histoire et d'Art, chaque vol. 35 N.F.
L'importance de l'exposition du Conseil de l'Europe au Musée d'Art Moderne justifie pleinement la publication de ces trois petits volumes. Cette série de diapositives offre un intérêt certain du point de vue documentaire et didactique, en prolongeant la portée des utiles confrontations qu'avait permis l'exposition.

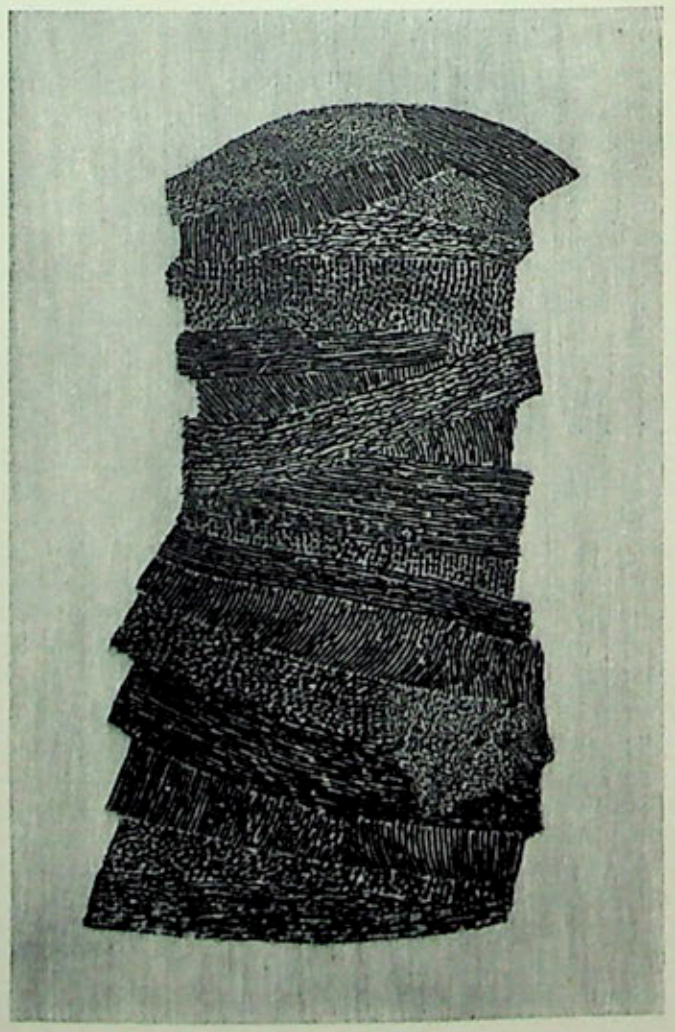
Librairie Galerie La Hune

170, bd Saint-Germain Paris 6e LIT 35-85

Edite :

Gravures et lithographies originales en couleurs de :

FRIEDLAENDER - GOETZ
H. HARTUNG - PRASSINOS
PIZA - SOULAGES
SUGAI - ZAO-WOU-KI



Piza - Gravure à la gouge (2 cuivres - 2 couleurs : vert-brun et bistre)
Tirage à 50 exemplaires Atelier Leblanc Editions La Hune 90 NF

L'Obelisco

Galleria d'Arte
146 via Sistina
ROMA

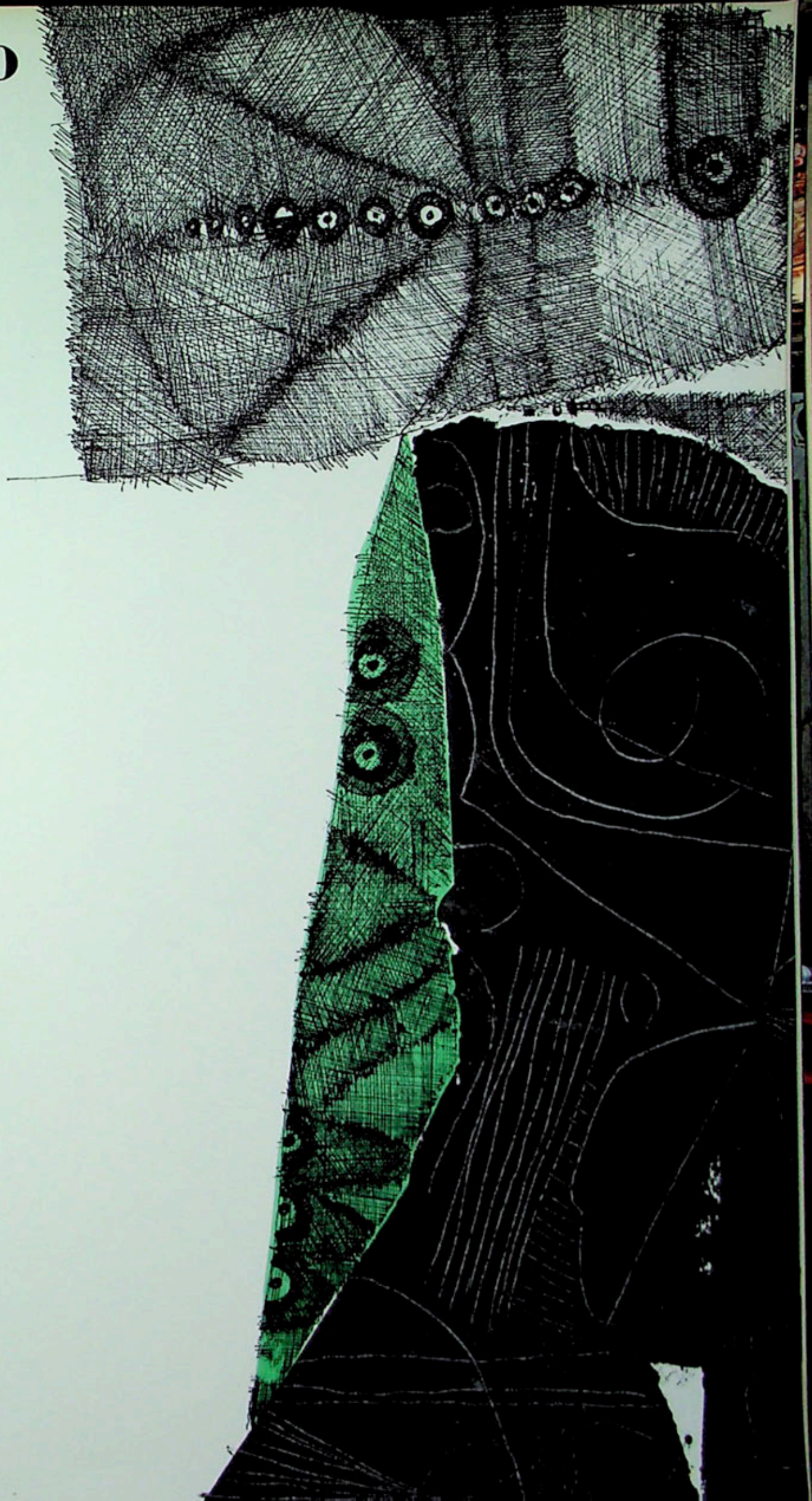
directeurs :
IRENE BRIN
GASPERO DEL CORSO

Peintures de :

AFRO
ALFANO
CAFFÈ
CALABRIA
CAMPIGLI
CARUSO
CELIBERTI
COPPOLA
CRISTOFORO
FOPPIANI
GUTTUSO
INDRIMI
LEBENSTEIN
LEONG
MABE
MOSCA
MUSIC
NIKOS
PILETTI
POMPA
PORZANO
TOMMASI
TORNABUONI
WENANTINI
WESPIGNANI
WARZECHA

Sculptures de :

AZUMA
BODINI
BUTLER
CALDER
P. CASCELLA
GHERMANDI
GRECO
LARDERA
MANZÙ
MASCHERINI
PEREZ



pierre matisse gallery

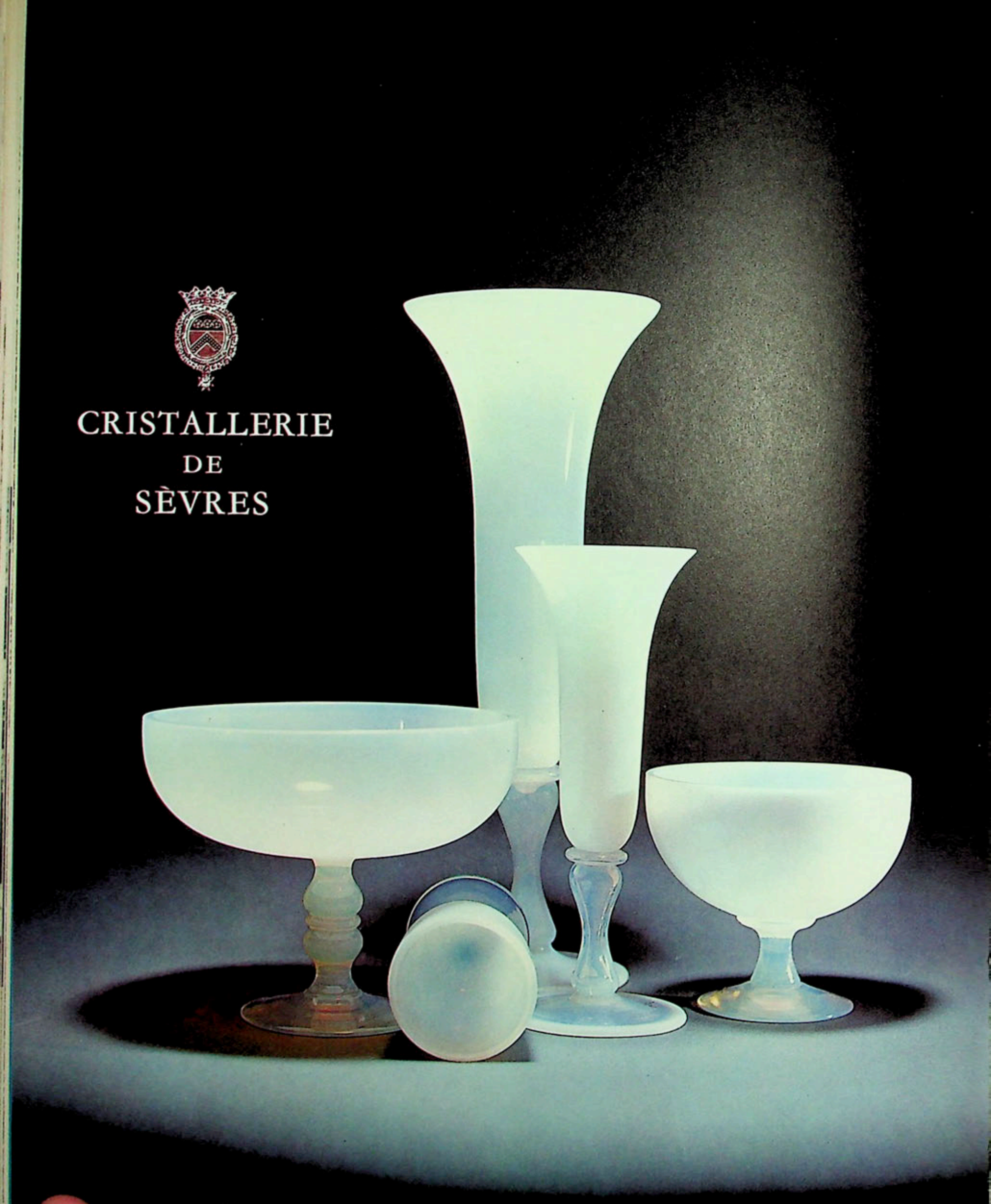
41 e 57 street new york 22

balthus, dubuffet,
giacometti, butler,
le corbusier, miro,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
saura, millares, rivera

L'ŒIL

NUMÉRO SPÉCIAL : LE DÉCOR DE LA VIE

CRISTALLERIE
DE
SÈVRES



RENSEIGNEMENTS ET SALLE D'EXPOSITION : 6, RUE BRANCAS

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 94 · OCTOBRE 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Numéro spécial: Le décor de la vie

Italie: *Une maison du Risorgimento* 34
Italie: *Une maison d'aujourd'hui* 44
France: *Chez un peintre* 50
Angleterre: *Un décorateur s'installe* 58
Etats-Unis: *Une demeure conçue par un des grands architectes contemporains* 66
Tapis d'aujourd'hui, tapis de demain 74

Photographies

Les photographies en couleurs et en noir qui illustrent ce numéro sont de Pierre Berdoy, sauf celles des pages 66 à 74 qui sont de Balthazar Korab.

Notre couverture: *Dans la maison de Pierre Soulages, un coin de la chambre d'amis: au mur, un tapa safran; sur la table de laque à la tête des lits jumeaux, boîtes finlandaises en pâte de verre à couvercle de teck et instruments de jardinage japonais. Les lits sont recouverts de toile rayée noir et blanc. Lampion japonais de Noguchi.*

Notre prochain numéro

Danses de morts et Vanitas • Un cabinet de dessins modernes • Anatomie d'un connaisseur • Nouvelles icônes au Musée du Louvre • La vie et l'œuvre de Yves Tanguy • Conversation dans l'atelier: un sculpteur d'Amérique du Sud.

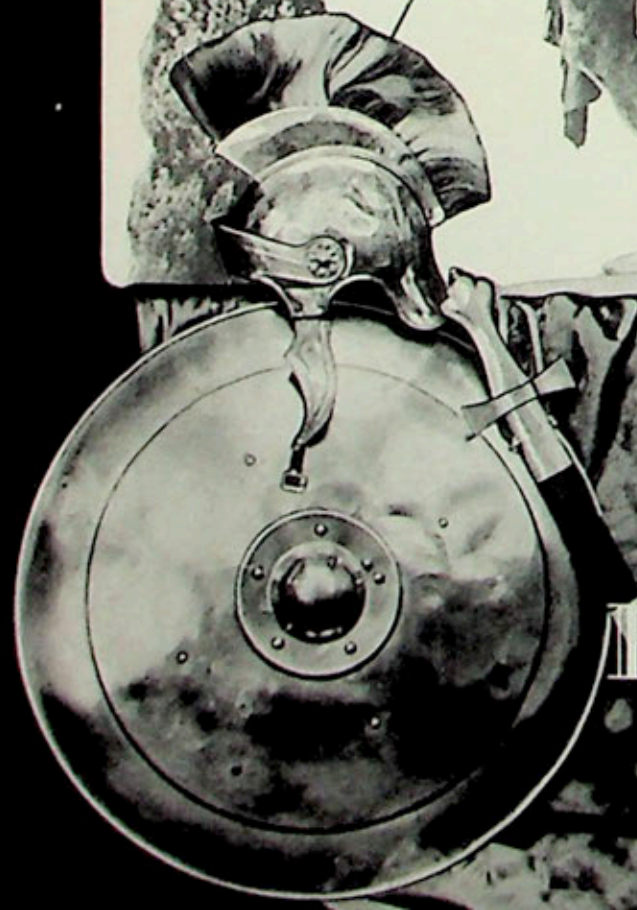
ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84128 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.- • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

Fraiche et Joyeuse

EAU
DE
MONSIEUR
BALMAIN



PARFUMS

BALMAIN

PARIS

VENARD, LE LIERRE, toile (75 × 75) 1962. Ce tableau fera partie de la grande exposition Venard qui aura lieu en novembre à la galerie Romanet-Vercel de New York.

UNE LITHOGRAPHIE *en 10 couleurs, inspirée de ce tableau, a été tirée à 75 exemplaires sur les presses du Maître-Imprimeur Ballon, à Paris.*

EN PERMANENCE: *Atlan, Bissière, Chièze, Hazan, Lanskoy, F. Léger, Manessier, A. Marchand, Picasso, Poliakoff, Risos, Singier, Venard, Vieira da Silva, Yankel.*

EXPERTISE ET ACHAT: *André Romanet, expert près les Douanes françaises, se tient à votre disposition pour acheter, expertiser, ou bien vendre pour votre compte, tous beaux tableaux de maîtres modernes.*

romanet rive-gauche

30 et 32, RUE DE SEINE, PARIS, DANTON 46-70

galerie romanet-vercel

Italie: une maison du Risorgimento

Reportage de Andrée Aynard-Putman

Ce palais néo-classique, construit à partir de 1838, a été décoré par des artisans de Bergame dont l'imagination et l'habileté étaient célèbres en Italie et qui ont su exprimer ici le romantisme tardif suscité par le Risorgimento. Leur réalisation reflète les rêves et les ambitions d'une génération qui admet tous les emprunts, toutes les influences, toutes les inventions pour créer une seconde Renaissance. Le palais a été bâti pour Caroli, un riche industriel dont le fils, ami de Garibaldi, mourut en Sibérie au cours d'une expédition montée par les Bergamasques pour délivrer la Pologne du joug tzariste. Il est aujourd'hui la propriété de la comtesse Zanchi, dont le mari fut l'un des pionniers de l'industrialisation dans l'Italie du Nord. Rien n'y a été changé depuis sa construction. Aucun détail, aucun meuble qui n'ait été conçu dès l'origine pour la place qu'il occupe encore aujourd'hui. Il ne s'agit donc nullement d'une reconstitution historique mais d'un témoin authentique jalousement préservé.

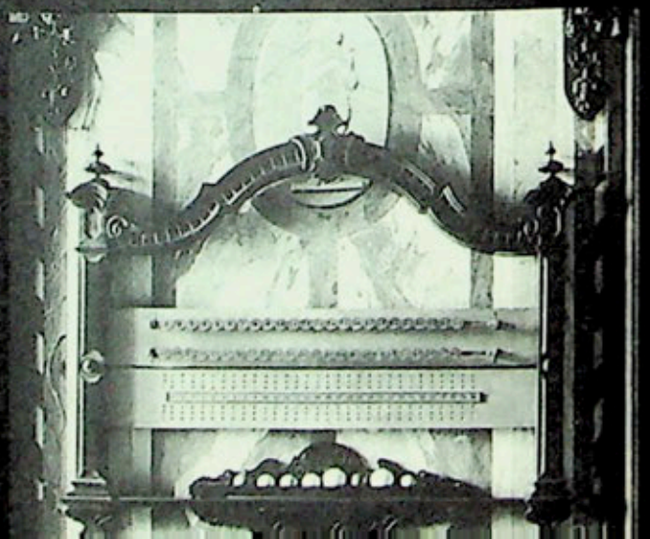
◀ *Encadré dans un miroir en bois sculpté et doré qui orne le grand salon (voir pages 36-37), le salon pompéien. Les grotesques et les rinceaux du plafond, le décor des murs où sont représentées les muses, le mobilier, les scènes mythologiques ornant les vases et les urnes évoquent l'antiquité romaine telle qu'on la concevait au milieu du XIXe siècle.*

▲ *L'entrée du palais. Le fronton triangulaire (à gauche) est porté par six colonnes monolithes, taillées dans la pierre extraite d'une carrière de la région.*

Les murs de l'immense salon ont conservé leur tenture ► *de velours broché brun violacé qui recouvre également les fauteuils. Dans les angles de la pièce, quatre grandes torchères en Sèvres violet. Les portes blanches sont encadrées de bois doré. Le plafond en trompe-l'œil mêle les banderolles et les guirlandes, les fleurs, les oiseaux, les portraits en médaillon dans des encadrements rocaille. La richesse et l'éclat de ces éléments créent un effet décoratif d'une somptueuse élégance.*

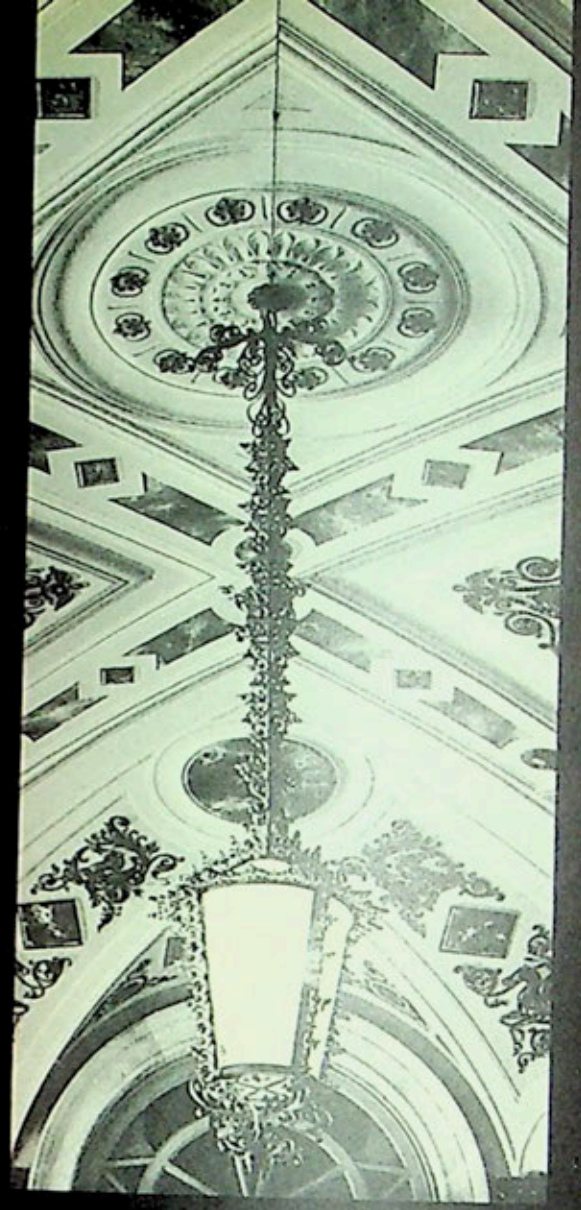
▲
Un coin du billard. Sur les murs, le décor à fresque fait alterner les panneaux peints en faux marbre – ornés de médaillons représentant des amours joueurs de billard – et les motifs géométriques noir et blanc qui s'harmonisent avec la mosaïque du sol et la soie d'époque recouvrant le canapé.

Un autre détail de la salle de billard: devant un panneau de faux marbre, une console et un cadre de bois sculpté pour la marque et les boules. ►



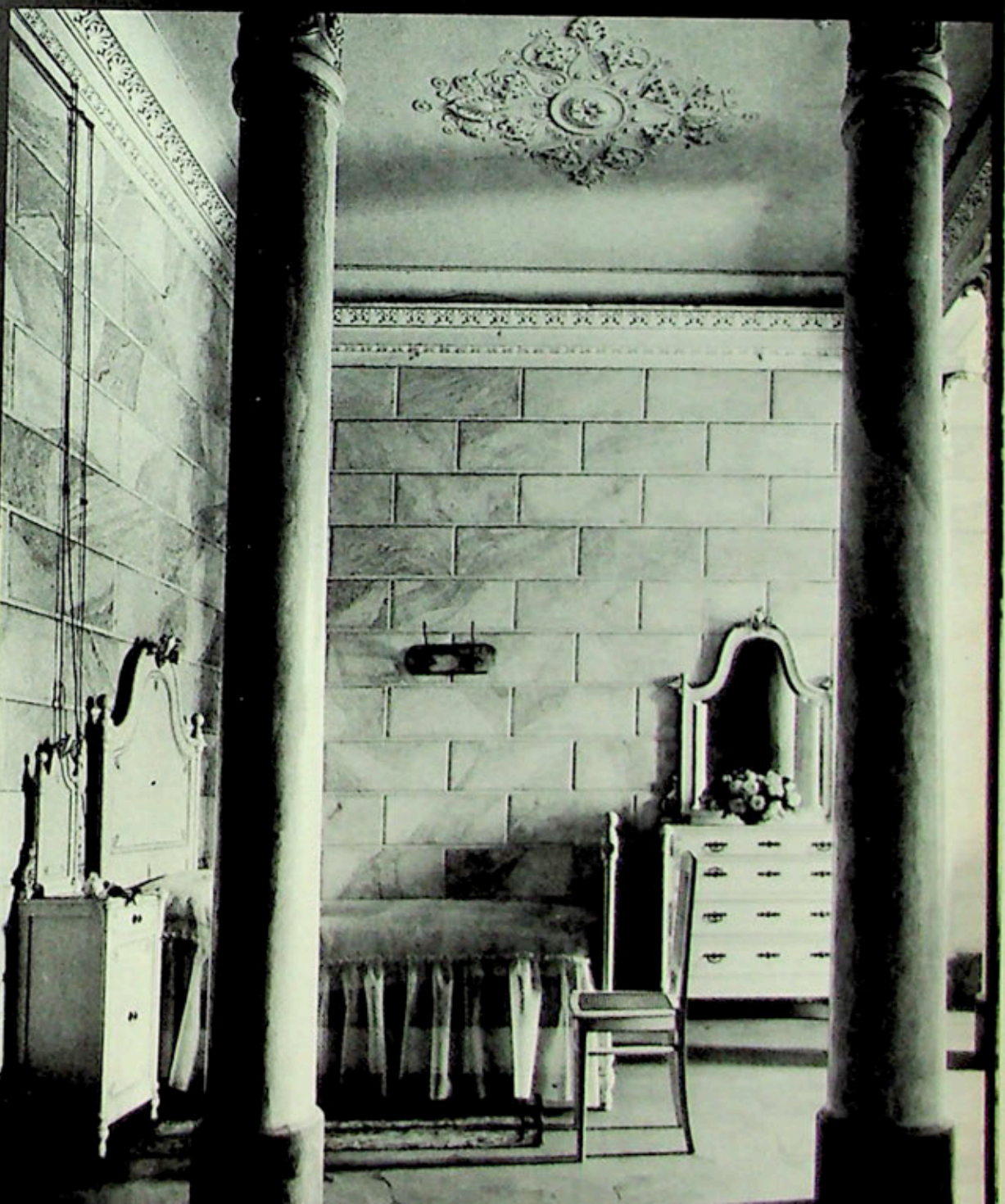
Page ci-contre

Vue d'ensemble de la salle de billard. Ici les trompe-l'œil du plafond en coupole font alterner les incrustations de marbre, les cariatides, les médaillons à l'antique et les paysages. Le bois foncé des hautes portes et des embrasures, les panneaux noir et blanc des murs, les meubles tendus de soie rayée rouge-brun et blanc forment un décor impressionnant autour du billard.

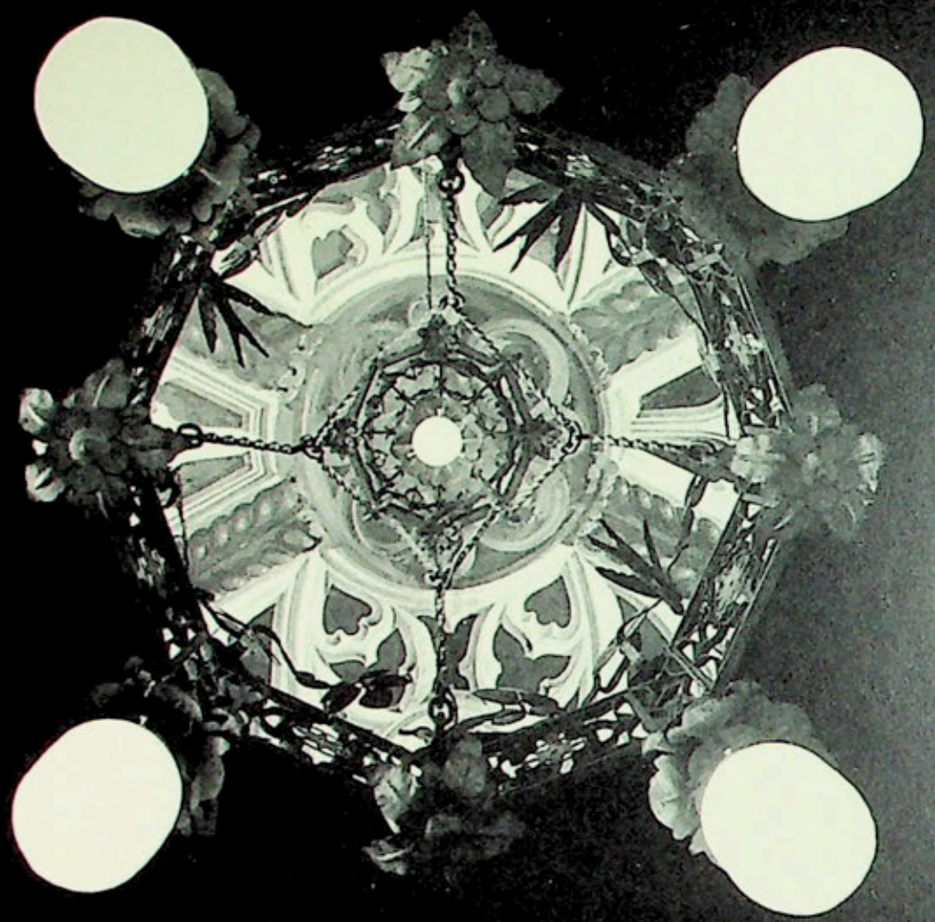


◄ *Détail du plafond de l'entrée. Les éléments d'architecture, les « cabochons », les « incrustations » de marbre sont peints à fresque en trompe-l'œil. Lanterne en fer forgé.*

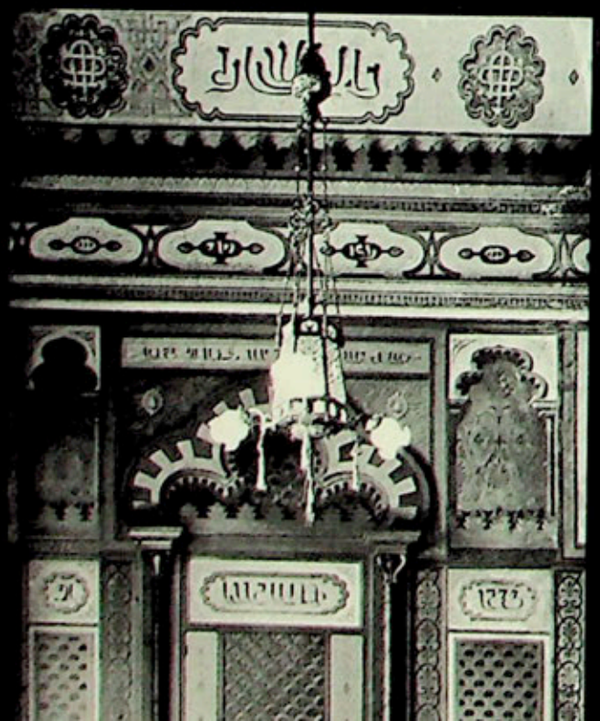
Une des chambres à coucher. Les murs sont recouverts de stuc blanc comme les hautes colonnes qui isolent la partie réservée au lit du reste de la pièce, aménagé en boudoir. ▼



◄ *Le salon chinois, avec ses fines architectures en trompe-l'œil et son grand paysage peint, semble un pavillon d'agrément ouvert sur le lac et les collines rocheuses.*



▲
Cette clef de voûte « gothique » à laquelle est suspendu un lustre en fer forgé n'est qu'un des exemples des étonnants plafonds en trompe-l'œil qui constituent l'une des curiosités du palais.



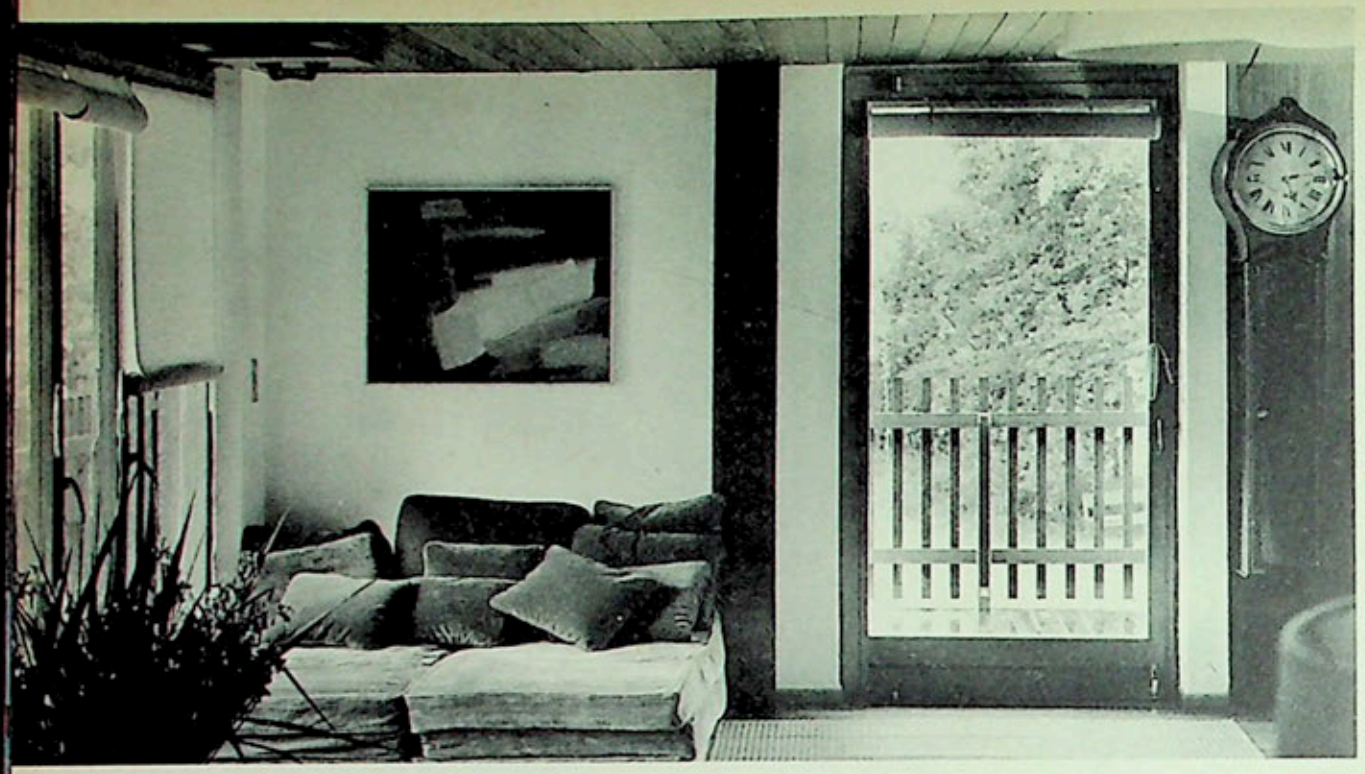
▲
Le jardin d'hiver, qui donne sur la roseraie, est un mélange de style anglais et de 1850 romain qui laisse pressentir l'exubérance de la Belle Epoque.

Page ci-contre, en bas à gauche
Après le salon pompéien et le salon chinois, voici le salon turc, où le traitement « oriental » des moindres détails parvient à créer un exotisme raffiné.

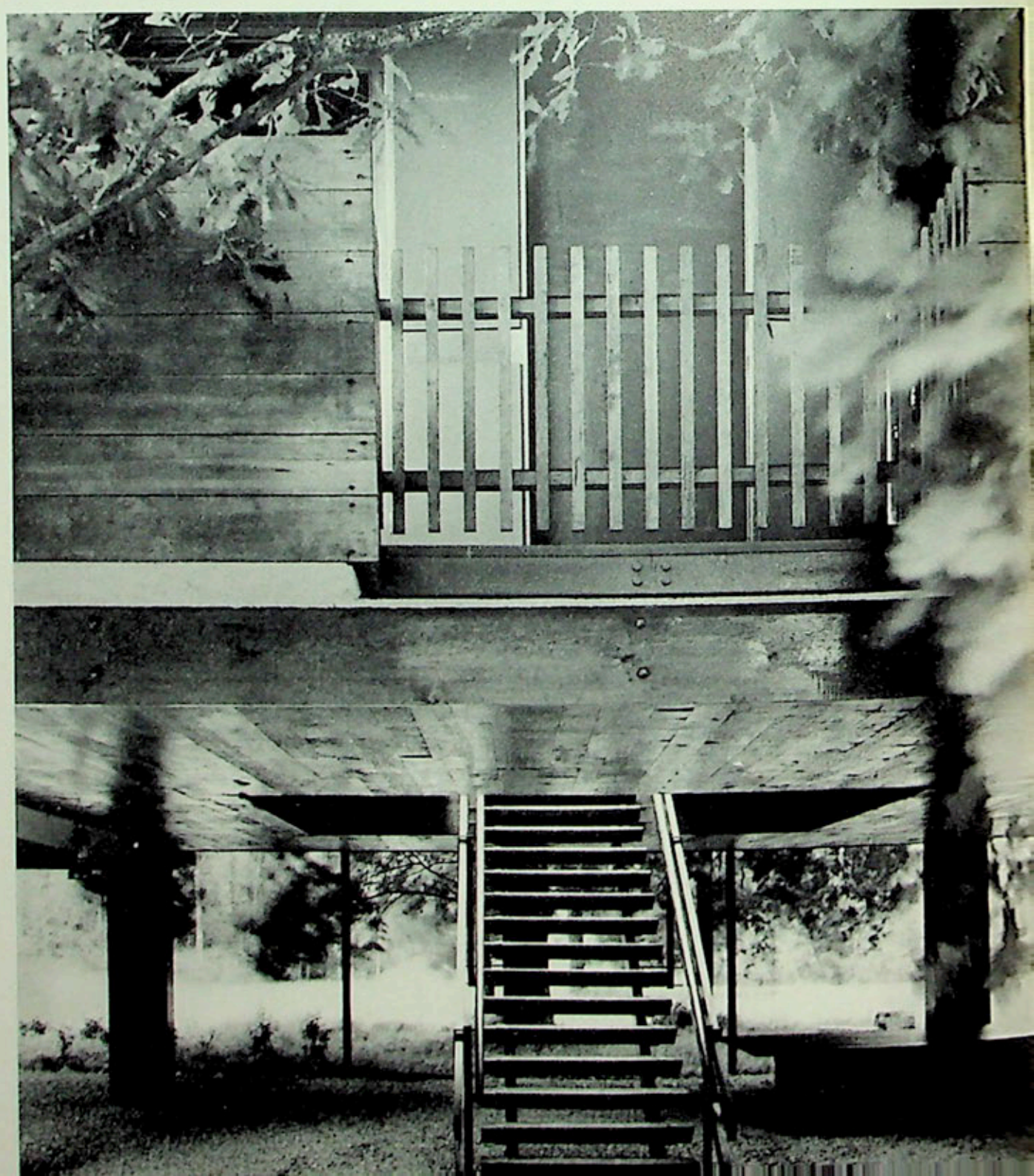
Page ci-contre, en bas à droite
Dans le hall monumental, les armures et les trophées contribuent à imposer dès l'entrée l'atmosphère un peu solennelle et théâtrale qui est celle du palais.

Italie: une maison d'aujourd'hui

Reportage de Andrée Aynard-Putman

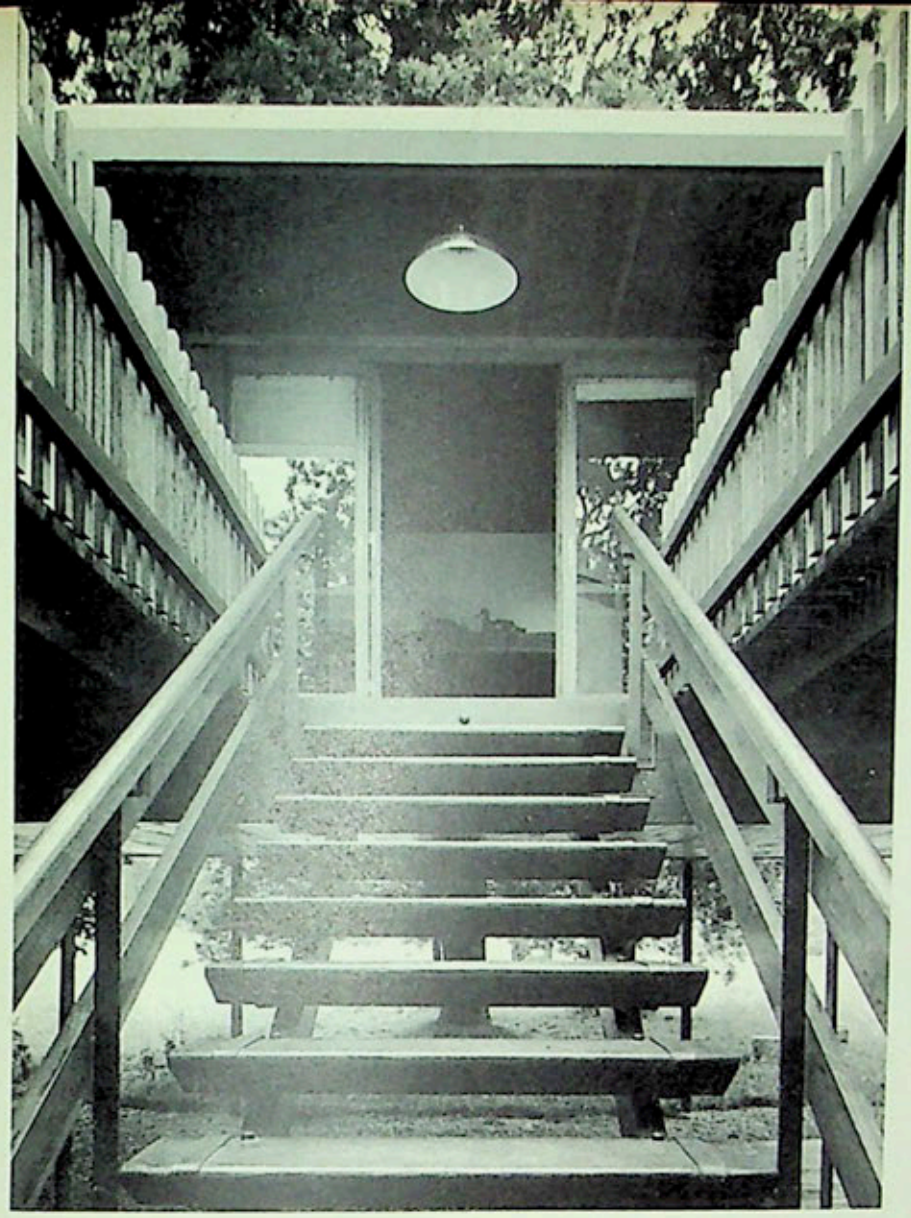


◄ Un aspect du grand living-room. Des coussins garnis de velours de lin beige constituent un divan confortable. Sur le s une natte chinoise. Dans le plafond à gauche, la bouche de chauffage en b volontairement apparente, est conçue comme un élément de décor. Le balcon, visible au-delà de la porte-fenêtre, est fait comme une barrière de jardin. A droite de la porte, une pendule anglaise en acajou.



Pages 44-45

Les photographies reproduites sur ces pages montrent deux aspects extérieurs de la maison. En haut à droite, page 45, une vue générale : entièrement en bois verni d'essences diverses, mais provenant toutes des forêts d'alentour, la maison est construite sur pilotis. On y accède par des escaliers à faible pente qui se prolongent par des passerelles circulant tout autour de la maison. Le toit est recouvert de tuiles. En double-page, le dessous de la maison : entre les pilotis, une grande cheminée à barbecue en brique et tôle noire. On peut ainsi prendre les repas d'été sous la maison. La table, recouverte d'une nappe à carreaux rouges et blancs, est dressée sur le gravier qui recouvre le sol selon l'encombrement exact de la maison. Au-delà, ce sont les prés et la forêt. Chaises d'église en paille et bois clair.

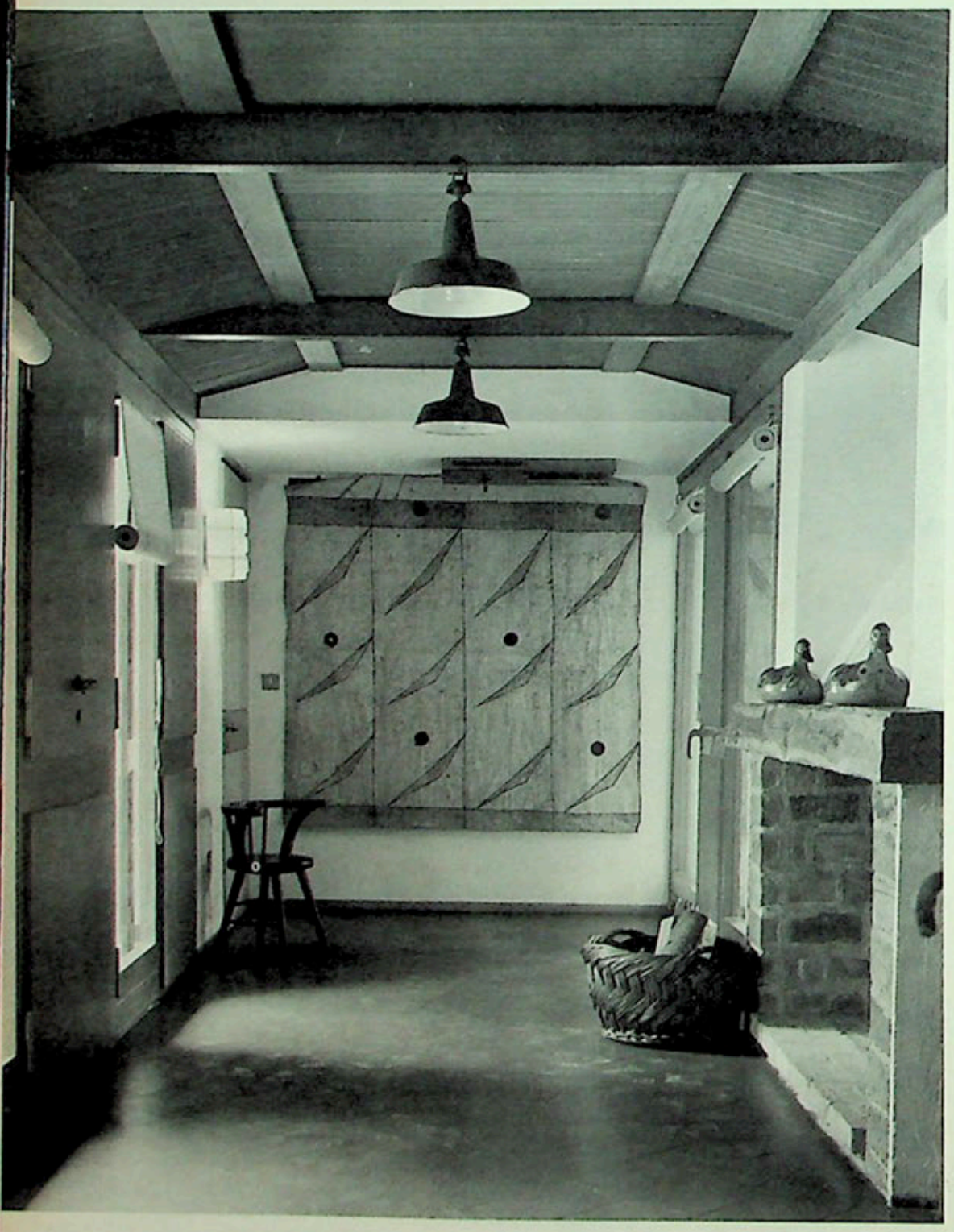


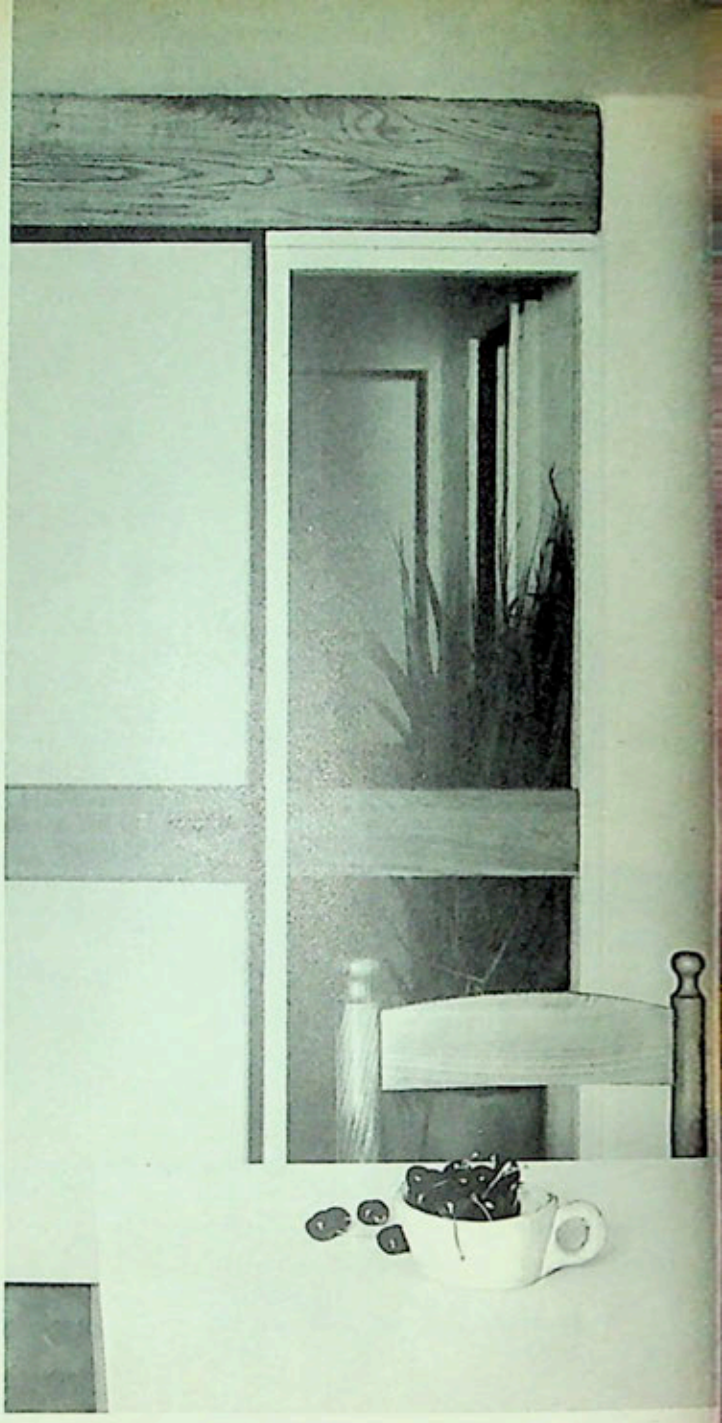
▲

◄ Le rythme des balcons à claire-voie et des escaliers à faible pente (page ci-contre et ci-dessus), conçus comme de simples passerelles, constitue l'une des originalités de la maison. Ils accentuent l'impression de circulation sans rupture entre la prairie, la maison et la forêt.

Près de Milan, au milieu d'une clairière entourée de lacs et de taillis, l'architecte Guglielmo Mozzoni a construit à la demande de la comtesse Paravicini une maison conçue pour de brefs séjours, sorte de pavillon de chasse. Le style de l'architecture et de la décoration est inspiré par le souci d'intégrer la maison au site, de l'ouvrir à la nature : à l'intérieur comme à l'extérieur, on a utilisé les différentes essences de la forêt voisine en jouant sur la variété des couleurs et des textures. Le parti horizontal de la construction s'accorde à la ligne plane du pré qui l'entoure tandis qu'à l'étage, on a l'impression de vivre dans les arbres.

Dans le hall d'entrée, les éléments d'architecture — la charpente du plafond, la cheminée de brique et de bois — constituent l'essentiel du décor que complètent seulement un tapa sur le mur du fond et deux canards mexicains en terre cuite sur la cheminée. Lampes en tôle noire et blanche.
▼





▲
Un exemple de l'emploi du bois comme élément décoratif : la porte de l'office, peinte en blanc dans un encadrement noir, est coupée à mi-hauteur d'une lame de bois naturel et le linteau est fait d'une grosse poutre.

Dans la salle à manger, l'accent est donné par une ► toile de Burri. Sur la table triangulaire, un plateau piémontais ancien et des bols rouges de Vallauris. Lampes en opaline d'Azucena.

Le hall vu du living-room quand la porte de verre est ouverte. Dans la paroi fixe en thermopane, à droite, on voit se refléter le living-room, la terrasse et la mer. L'unité de couleurs et de matériaux qu'on retrouvera partout dans la maison frappe dès l'abord. Le sol est fait de dalles d'ardoise d'Angers taillées à la main (95×50 cm). La dalle du toit en béton brut de décoffrage gris clair a été laissée telle quelle pour tous les plafonds. Les murs-parois sont blancs ou noirs. Une harmonie de gris, de blanc et de noir soutenue par la mer, la lumière et la végétation gris-argent ou bleu-vert règne ici.

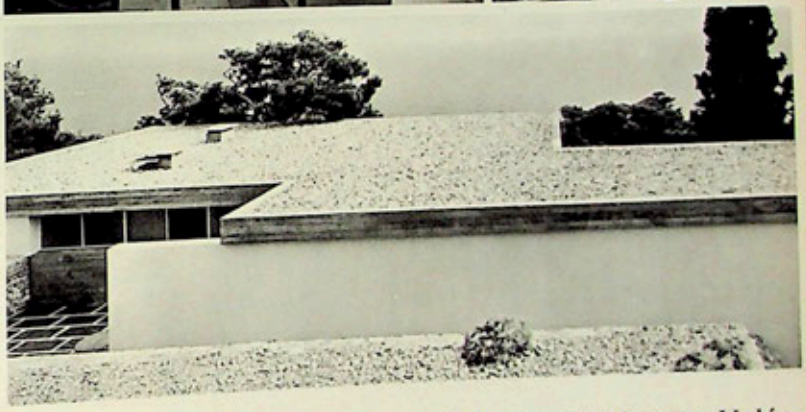
En haut, à gauche

Des transparences successives (parois de verre thermopane) séparent hall et living-room de la terrasse et de la mer. Une rampe de fer forgé sert de garde-fou; les poteaux qui la soutiennent sont moisés de manière à alléger les verticales et à ne pas nuire à l'impression d'horizontalité qui domine l'ensemble de la maison.

En haut, à droite

La maison vue du jardin. Le mur-écran — à gauche — est destiné à protéger la terrasse.

Le toit tel qu'il apparaît quand on entre dans le jardin. La dalle de béton qui le constitue est recouverte de galets. L'avancée du toit est calculée de manière à ce que le soleil entre dans la maison seulement pendant l'hiver. En contrebas, l'allée d'ardoises qui accède au hall. ►

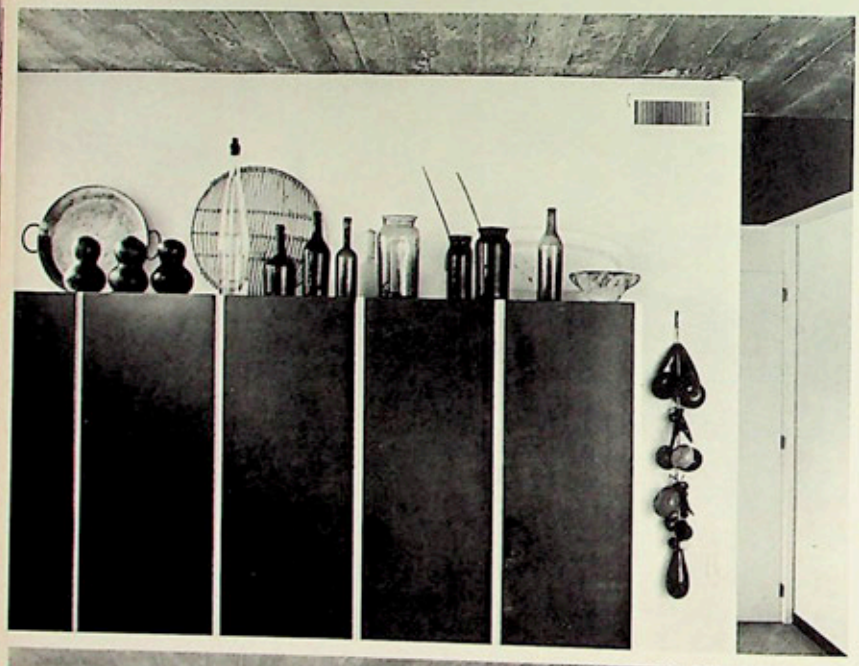


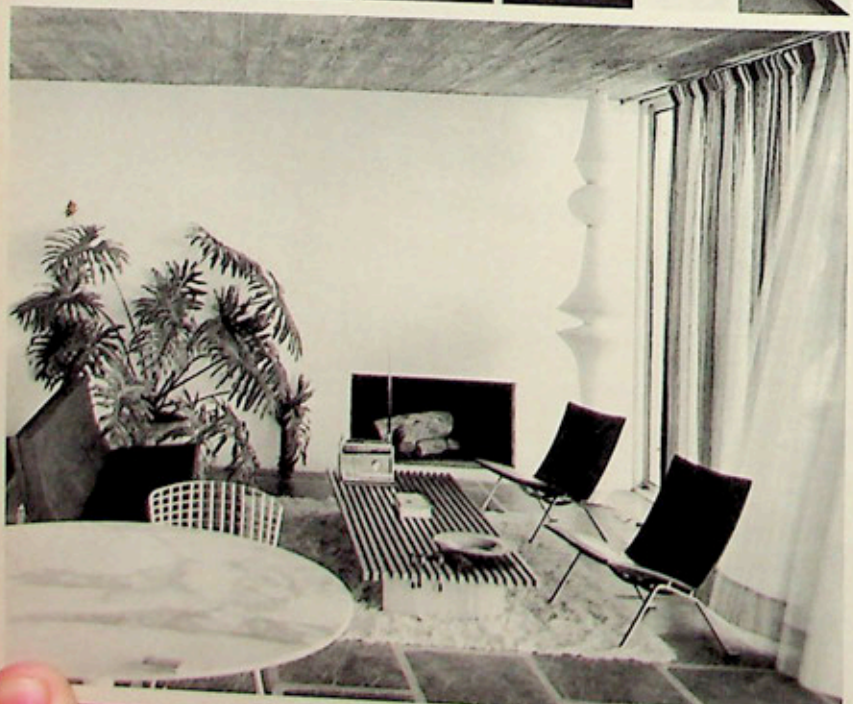
France : chez un peintre

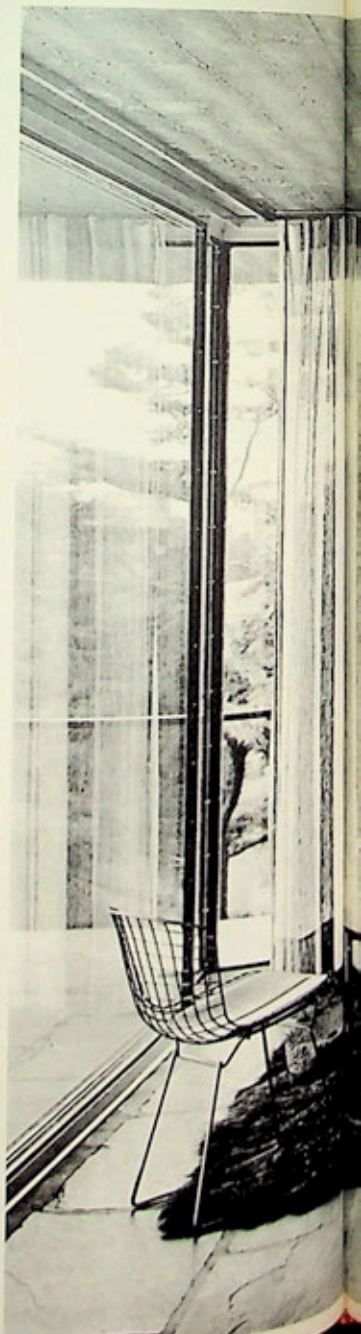
Sur la côte méditerranéenne, parmi les pins qu'évoque Valéry dans le *Cimetière Marin*, le peintre Pierre Soulages et sa femme ont conçu et fait construire, avec le concours d'un architecte de la région, leur maison d'été. A 52 mètres au-dessus du niveau de la mer, la demeure utilise trois terrasses naturelles du roc et profite au maximum des données du paysage et de la lumière. La «construction» (murs de béton et panneaux de verre thermopane) s'efface pour permettre de participer davantage à la vue; elle s'organise entre trois plans de béton parallèles descendant vers la mer selon les décrochements du terrain. Sur la terrasse supérieure, la partie habitation; entre deux niveaux, un vaste atelier; à la partie inférieure, la piscine et son abri. L'intérieur, très rigoureusement conçu, est distribué selon la circulation des habitants; on peut accéder à toutes les pièces sans en traverser aucune, la terrasse jouant le rôle d'un pont de bateau. Des matériaux sobres — ardoise, verre et béton —, peu de meubles, peu de couleurs — la maison joue presque entièrement du gris, du blanc et du noir — font de celle-ci un modèle d'habitation simple, déterminée par le terrain, la lumière et la vue.

Ci-dessous à gauche

Pour le placard de l'office aux portes de
peint, on a repris le parti de lignes verti
adopté dans toutes les parois mobiles. Ver
ries, cuivres, bouteilles et faïences ancie
ont été disposés sur la partie supérieure d
placard où l'on range toute la vaisselle d
maison volontairement choisie noire et blan







Deux aspects du living-room. En bas, à gauche, le coin cheminée: un rectangle ouvert dans le mur blanc. De part et d'autre, se faisant face, un canapé tendu de tissu « rugby » bleu marine (Knoll Int.) et deux sièges en cuir fauve à piètement d'acier poli du Danois Poul Kjaerholm. Au centre, une banquette de Charlotte Perriand sur laquelle un plat en faïence blanche du XVIIe fait office de cendrier. Un tapis grec blanc réchauffe les dalles d'ardoise. Lampe-colonne de Noguchi. Au premier plan, une table de Saarinen à dessus de marbre. On retrouve cette table sur la photo ci-dessous montrant le living-room vu depuis la cheminée. Table en verre de Mies van der Rohe, sièges de Bertoïa (Knoll) et tapis grec, brun cette fois-ci. Au sol, une tête aztèque de la vallée de Mexico. A travers les rideaux rayés gris et blanc, en transparence, la terrasse. Lampe finlandaise. Contre le mur du fond, trois toiles de Soulages datant toutes de 1947. Le mur en épi isole l'accès à la cuisine de l'accès au hall. Un système d'aération visible en haut des baies permet de créer à volonté des courants d'air frais.

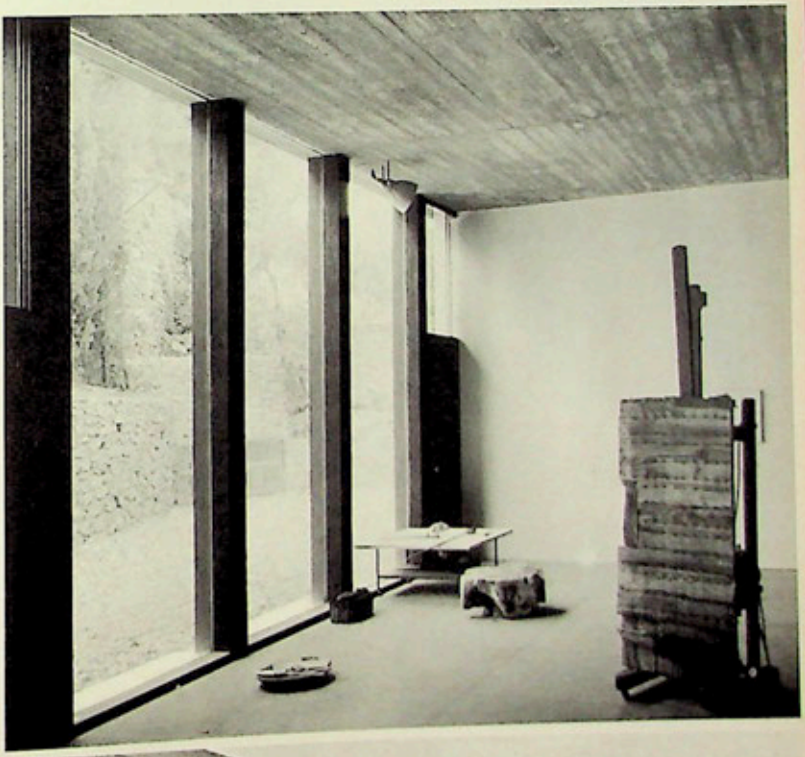
La maison exposée au sud-est est protégée d
vents du nord-ouest et de l'est par un mur-écr
en porte à faux sur le sol de la terrasse. C
mur illustre la théorie de Soulages pour leq
une paroi n'est pas limitée par un espace donn
mais doit créer un rapport de surface ayan
une beauté en soi. Les surfaces respectives d
murs et des cloisons répondent à des formul
mathématiques précisément calculées par
femme du peintre. Dans le dallage d'ardoise
on a réservé la place d'un vieux pin. Peti
table de Saarinen et sièges de Bertola (Kn
Int.). A gauche les baies vitrées du living
room. Derrière la cloison en avancée, l'ac
cès à la chambre de M. et Mme Soulage

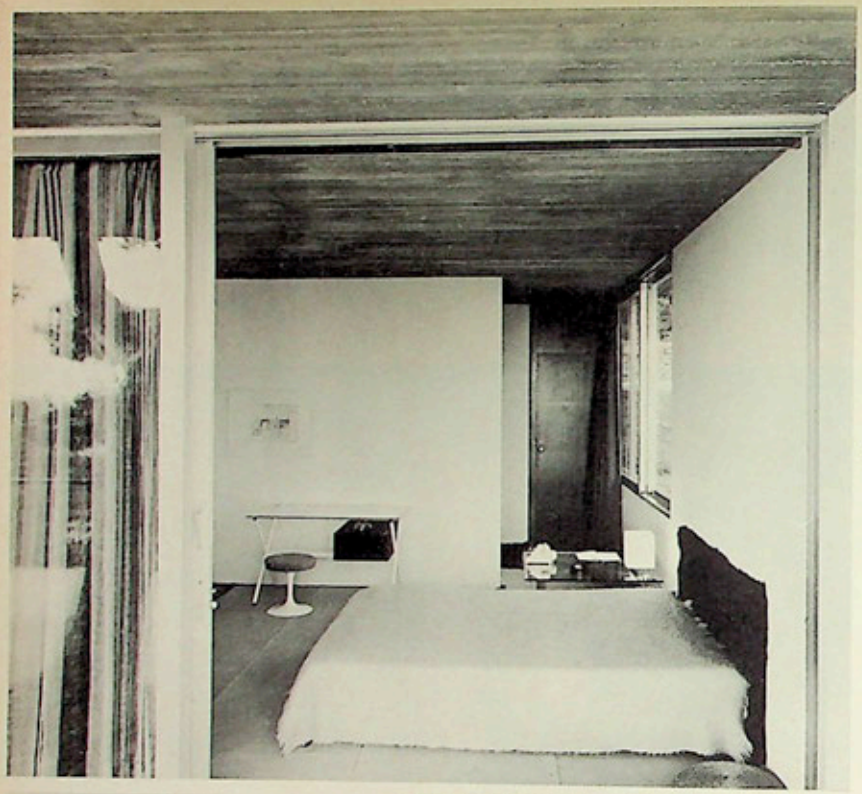
En bas de page

Cette photo de la terrasse, prise de la chambre d'amis, montre clairement l'avancée du toit en dalle de béton, calculée pour ne laisser pénétrer le soleil que pendant les mois d'hiver. Remarquez également, dans le toit, le système d'écoulement de l'eau de pluie par gouttière de béton.

Ci-dessous, à droite

Situé sur la terrasse intermédiaire, l'atelier jouit d'un plafond plus haut que les autres pièces. Il donne sur une cour fermée, en plein Nord, réalisant ainsi les meilleures conditions de lumière nécessaires au travail de l'artiste.





◄ *La chambre à coucher des maîtres de maison telle qu'elle apparaît depuis la terrasse. Comme on l'a vu, la répartition des pièces est basée non pas sur la division de l'espace en boîtes isolées correspondant à des services différents mais sur sa répartition selon la circulation des habitants: on peut aller partout depuis la terrasse sans traverser aucune pièce. Ici le sol est recouvert d'une natte chinoise. Table-bureau en verre et bois noir (Knoll), tabouret de Saarinen, table en verre de Mies van der Rohe au chevet du lit que recouvre une couverture en mohair beige. Derrière le mur-écran où est accrochée une aquarelle de Zao-Wou-Ki, le dressing-room; la porte en acajou, au fond, à droite, ouvre sur la salle de bains.*

◄ *Au bord de la piscine, on a réservé un abri où le soleil ne pénètre pas. Les sièges en métal laqué noir et toile, les coussins rayés noir et blanc et la peau de poulain sur le sol reprennent l'harmonie qui règne à l'intérieur de la maison.*

De l'atelier, situé sur deux niveaux, un escalier descend à la piscine au niveau inférieur. Des arbustes persistants et des plantes vivaces, gris argent ou bleuté, surgissent du sol. Fauteuils en jonc tressé en provenance de Hong-Kong. La forme des murs et leur disposition respective obéissent aux rapports mathématiques régissant l'architecture de toute la maison (voir p. 54).

Reportage de Rosamond Bernier

Angleterre:

Il y a environ deux ans, Mr. David Hicks et sa femme, Lady Pamela, achetaient à Britwell Salome, petit village de l'Oxfordshire, un très joli manoir en briques du XVIIIe siècle. Mr. Hicks est un des plus jeunes et des plus brillants décorateurs de son pays, aussi se demandait-on avec curiosité comment il aménagerait sa demeure. Les photos que nous publions ici renseignent à ce sujet et mettent en valeur les caractéristiques principales de son style.

La maison est grande et comporte des parties d'une architecture quelque peu solennelle (la salle à manger à colonnes et le vestibule), le propriétaire a donc cherché avant tout à créer une atmosphère de gaieté. Il aime le blanc et l'associe souvent avec des couleurs claires et vives. Des cotonnades et d'autres tissus simples servent à garnir des sièges de style Louis XVI peints en blanc. David Hicks recouvre par endroits le sol de tapis de jute et certaines des fenêtres ont des rideaux de toile écrue dont la bordure est faite des sangles qu'utilisent les tapissiers pour la confection des fauteuils. A Britwell House, on rapproche volontiers époques et civilisations différentes. Aux murs sont suspendus des tableaux abstraits; des sculptures primitives et des objets d'art d'Extrême-Orient voisinent avec des céramiques suédoises contemporaines. Avec la somptueuse argenterie que Lady Pamela tient

un décorateur s'installe

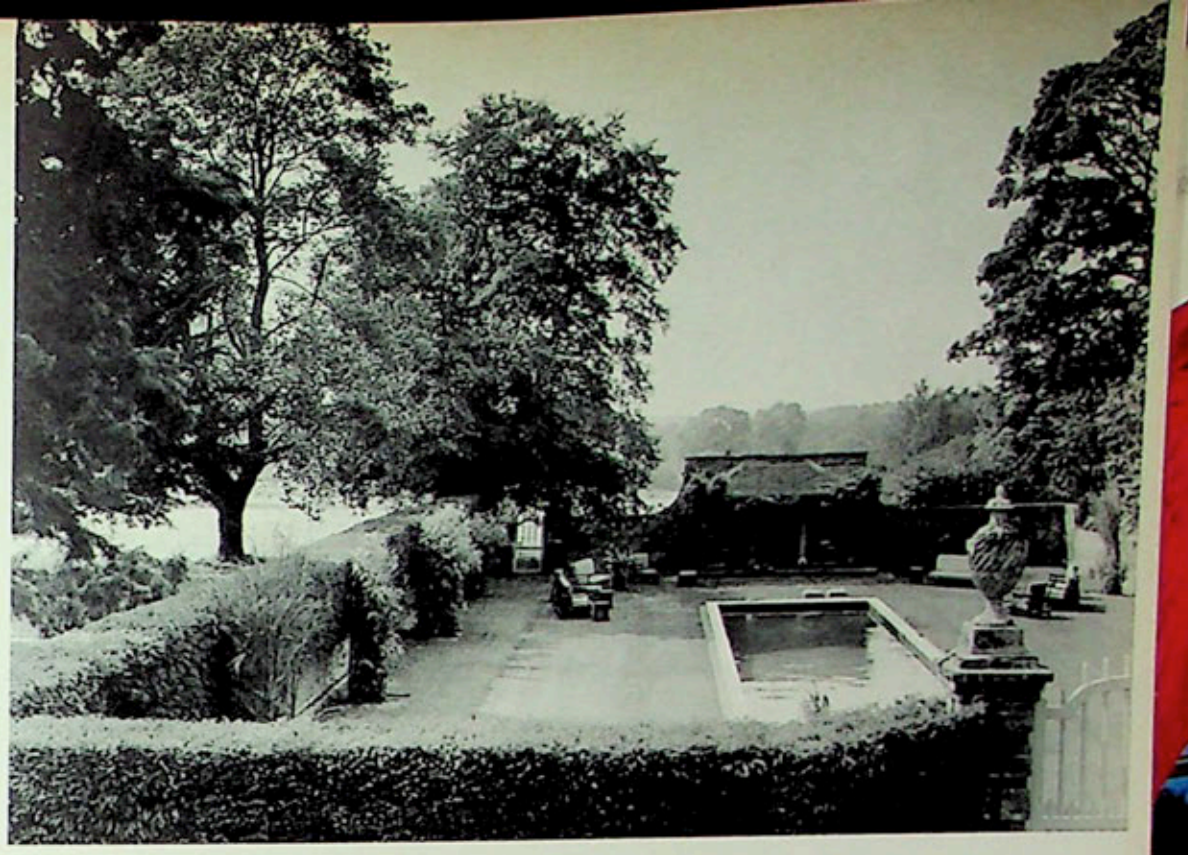
de famille, on ne craint pas d'utiliser des coupes danoises en matière plastique d'un beau ton améthyste. Les chambres à coucher et les salles de bains, toutes très différentes les unes des autres, sont pourtant toutes traitées d'une façon très personnelle. Les lits sont à baldaquin, parfois ils donnent simplement l'impression d'en comporter grâce à une draperie suspendue au plafond. Aucune salle de bains n'a de carreaux de céramique; elles sont installées comme de véritables pièces d'habitation. Leurs sols sont recouverts de moquette et les murs ornés de tableaux sont souvent tendus de tissus. Des meubles, des lustres de cristal, des timbales de vermeil pour les brosses à dents, le téléphone à côté de la baignoire invitent à y séjourner. Les moindres détails ont fait l'objet de soins minutieux: les armoires des chambres à coucher sont tendues de gaies cotonnades, à chaque fenêtre la lumière est contrôlée et tamisée par des stores vénitiens, des contre-rideaux transparents blancs à demi tirés et des rideaux.

Outre deux grandes pièces modernes donnant sur la roseraie, David Hicks termine à l'heure actuelle un studio pour sa femme. Il y réinstallera les panneaux décoratifs faits pour la mère de celle-ci, Lady Edwina Mountbatten, par le peintre anglais Rex Whistler dans les années qui précédèrent la guerre.

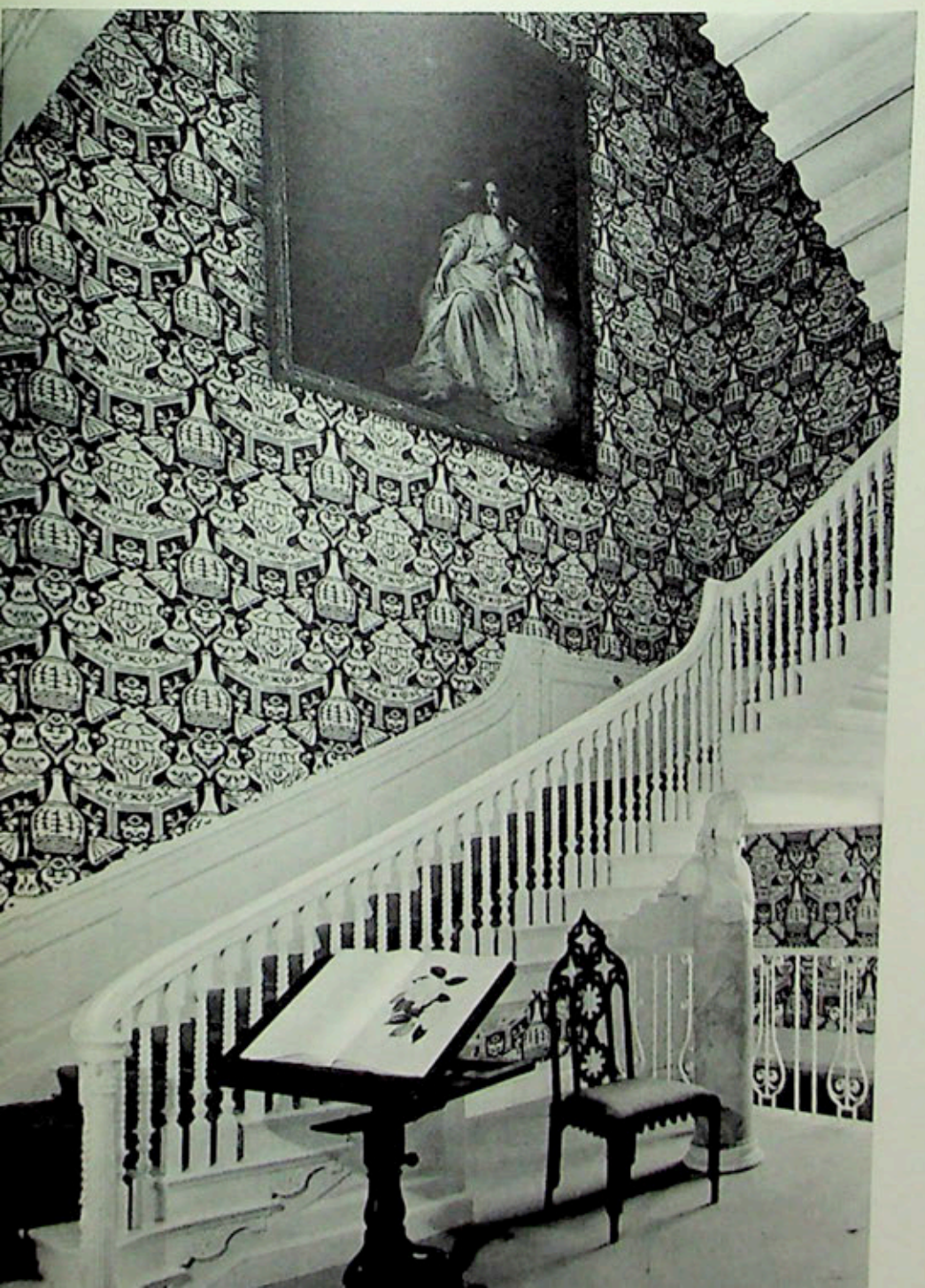
Pages 58-59
Britwell House, dans l'Oxfordshire, est un joli manoir en briques du XVIII• siècle, que Mr. David Hicks et sa femme ont acheté il y a deux ans. Le monument qu'on voit devant la maison a été élevé par le premier propriétaire, à la mémoire de ses parents.

▲
De beaux détails d'architecture décorent l'entrée, qui date de 1728. Les murs ont été peints dans un ton mastic foncé, les éléments architecturaux en blanc. Sur le carrelage, les chiens de la maison observent la statue d'un de leurs congénères.

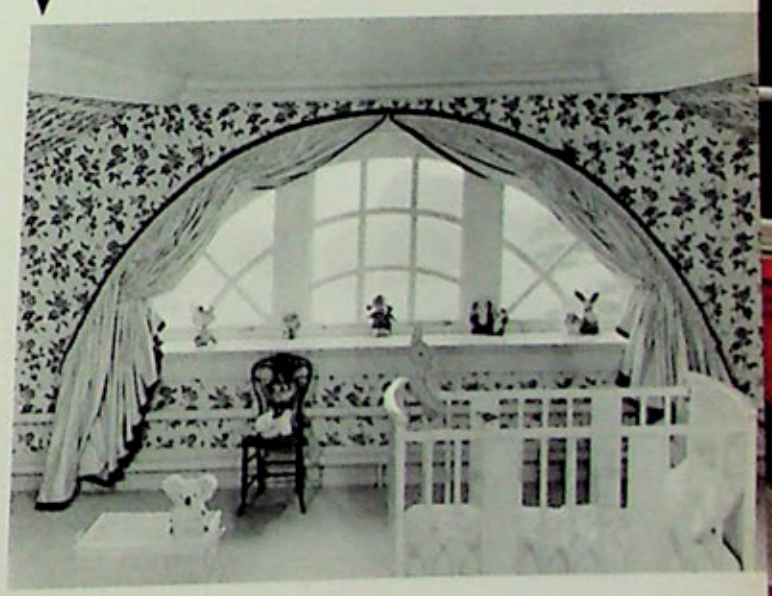
Les habitants actuels ont construit dans le jardin une piscine chauffée et aménagé en cabine de bain une charmante loggia à péristyle. Les meubles en bambou, qui viennent de Hong-Kong, sont peints en marron foncé et tendus de toile rouge vif. ►

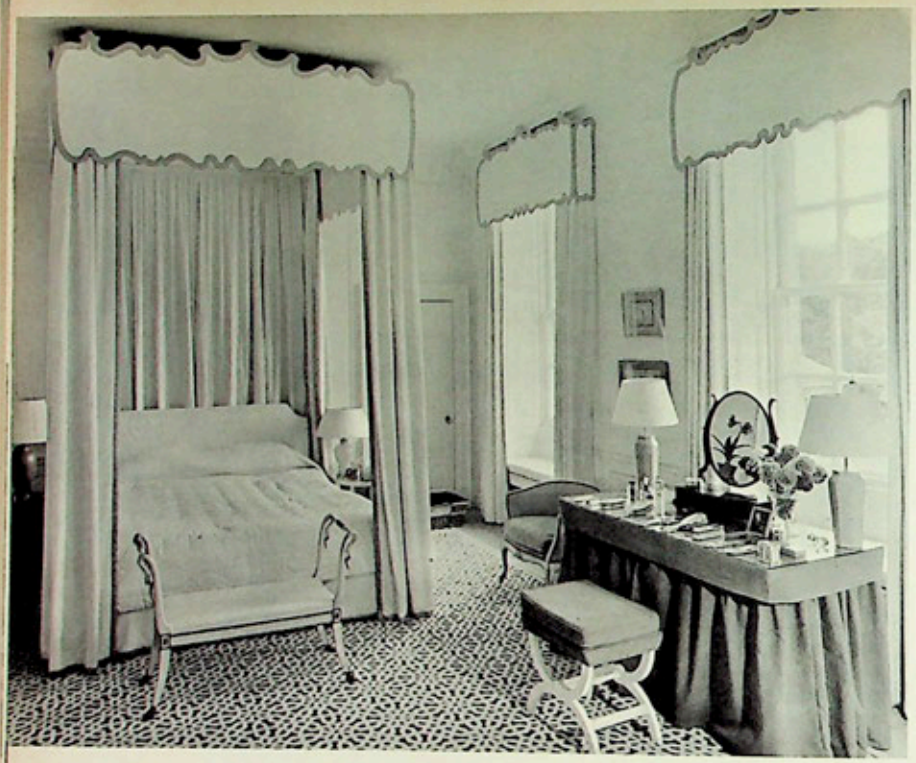


David Hicks, pour créer ce papier à grand motif bleu et blanc qui tapisse le mur du hall, s'est inspiré d'un tissu portugais du XVII• siècle. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce fond très orné met parfaitement en valeur le grand tableau du XVIII• siècle accroché dans l'escalier. ▼



La nursery est une grande pièce pleine de lumière donnant sur le jardin. Les rideaux de chintz blanc bordé et doublé de vert sont drapés en demi-cercle autour de la fenêtre en cintre. Sur les murs, papier à fleurs bleu et vert de Sanderson. ▼





◄ Le propriétaire-décorateur de Bro... House s'intéresse particulièrement a... lits. Dans sa chambre, l'effet de « ... colonnes » est obtenu par une drap... suspendue au-dessus d'un simple é... La chambre est toute blanche, avec d... notes de couleurs vives: les tentures ... les rideaux blancs sont bordés de jau... Un motif blanc se détache en relief s... le fond vert du tapis. Un velours t... quoise sur la coiffeuse et le tabou... ajoute un contraste de couleurs inatten...

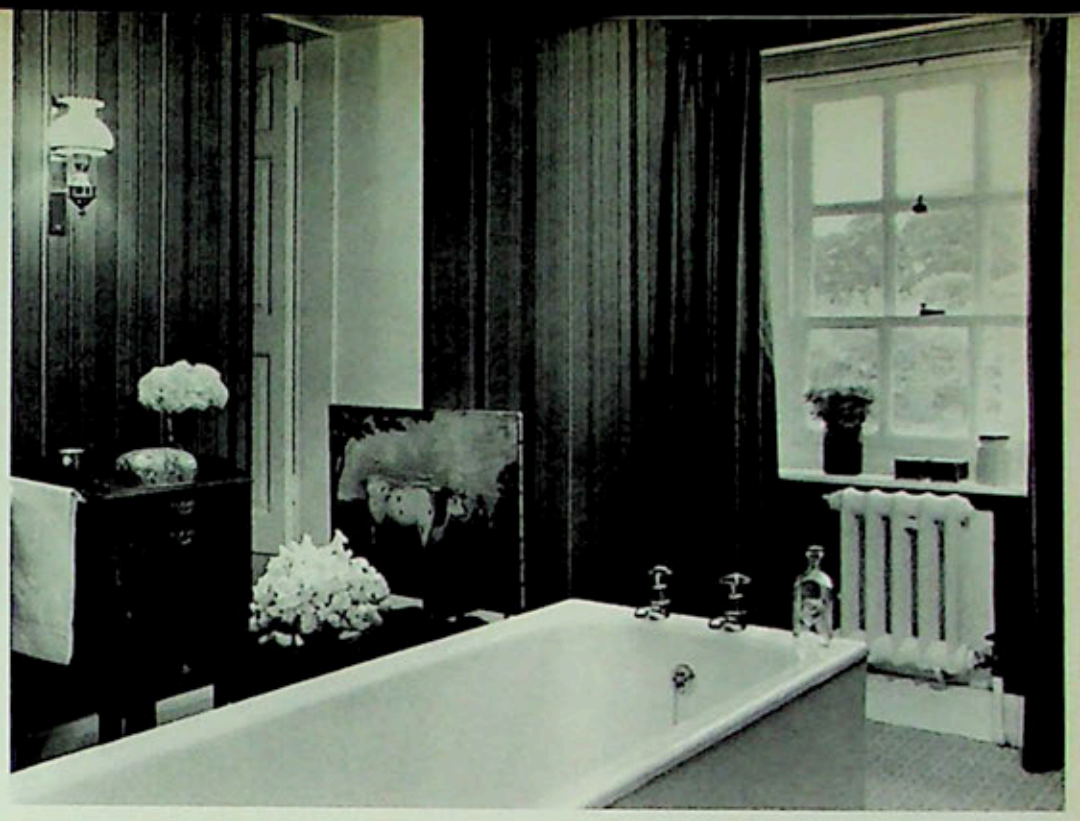
Dans la salle à manger ovale, aux m... et aux rideaux cramoisis, le couvert ... dressé avec une partie de la très b... collection d'argenterie que Lady Pam... a héritée de son arrière-grand-père, ... Earnest Cassell, qui fut l'ami d'Edouard ... Au centre de la table et sur la chemi... trois grandes urnes à couvercle en argen... d'époque Charles II. A la place de chaq... convive, un gobelet d'or, une assie... d'argent et une tabatière d'or ou d'argen... pour les cigarettes. La nappe est pos... sur un tapis de table en damas cramoi...

Tout le cachet de cette petite pièce v... du contraste entre les murs sombres br... très foncé, le tapis brun un peu plus cl... et le chintz imprimé de grands mot... couleur écaille sur fond noir. Ici encor... le baldaquin n'est fait que de drapers... Le ciel de lit est suspendu au plafond p... deux chaînes et il n'y a pas de colonn...

▼

▲ La chambre « indienne » réunit des souvenirs du séjour de Lady Pamela en Inde quand son père, Lord Mountbatten, y était vice-roi. On trouve ici des photographies de Nehru, des gravures, des laques, des ivoires et des meubles indiens comme le cabinet de glaces incrusté d'ivoire, placé à côté du lit. Les murs de cette pièce sont couleur mastic et les rideaux orange. Le couvre-lit rouge et blanc est un travail américain du siècle dernier. Près du lit une miniature et des poignées de dague mogholes, sur des socles de métal doré.

◄ Relativement aux autres pièces de la maison, le salon est de dimensions réduites; des couleurs claires et des tonalités blanches y créent une atmosphère fraîche et légère. La plus grande partie des meubles et la superbe cheminée sont peints en blanc. Les murs sont tendus d'un tissu écru et blanc, qui met en valeur la collection de toiles anglaises abstraites. Tapis de Cogolin blanc cassé. Devant la cheminée, deux sofas tendus de coton vert amande avec des coussins de couleur. A droite de la cheminée, sur la table, collection d'objets rassemblés par les Hicks au cours de leurs voyages à travers le monde. La peinture est de Denis Wirth-Miller, un ami de la maison. Au-dessus de la cheminée, une toile de Bruce Tippet.



Les salles de bains sont aussi une spécialité de David Hicks. Toutes celles de la maison sont originales et gaies. Pas de carreaux de céramique mais des moquettes, des tableaux, des objets, des timbales de vermeil pour les brosses à dents et des petits bouquets de fleurs. Souvent la baignoire est au milieu de la pièce, orientée vers la fenêtre. Ci-contre, en haut, la salle de bains de la chambre indienne. Les rideaux et la tenture des murs sont en cotonnade suédoise à rayures rose vif, brun, bleu et pourpre. Le tapis, comme une grande partie de ceux de Britwell House, a été dessiné par le maître de maison.

Cette salle de bains offre la même atmosphère victorienne que la chambre photographiée au bas de la page 62. Des éléments de boiseries enlevés de la bibliothèque quand la maison a été transformée, ont servi à encastrer le lavabo et la baignoire. Des estampes anglaises du XIX• siècle et une glace romantique complètent la décoration de la pièce. ►

La salle de bain-studio de David Hicks allie le confort et la fantaisie. Les murs et l'encastrement de la baignoire sont noirs mouchetés de blanc. Le tapis, dessiné par le propriétaire, est dans les mêmes tons. Le siège Empire, tendu de cuir noir, est garni d'un coussin de fourrure brune. A droite de la baignoire, une ancienne bascule de gare. Parmi les objets placés sur la cheminée, deux pots suédois modernes. Tables chargées de bols indiens, d'obélisques et de bibelots divers, chaise Queen Anne tendue de tweed jaune. ►

Etats-Unis: une demeure conçue par un des grands architectes contemporains

◄ Vue de la façade sud de la maison, montrant l'avancée du toit, les piliers de soutènement en acier peint et les panneaux d'ardoise grise. Un dispositif général d'éclairage baigne les murs extérieurs d'une lumière diffuse, clarté naturelle dans la journée et néon pendant la nuit. Tous les matériaux utilisés ont été choisis dans des tons clairs, sauf les panneaux d'ardoise et le bois de quelques-uns des meubles.

Le grand architecte américain Eero Saarinen, mort il y a un an (voir l'Oeil n° 83), est connu surtout pour les édifices publics qu'il a construit aux Etats-Unis (Bâtiments de la TWA à l'aéroport international d'Idlewild, Centre de recherches de l'I.B.M. à Yorktown Heights, Laboratoires Bell à Holmdel, etc.) ou en Europe (Ambassades des Etats-Unis à Londres et à Oslo notamment). On sait moins qu'en 1957 il a réalisé avec son confrère Alexandre Girard une maison pour des amis habitant une petite ville de l'ouest des Etats-Unis. C'est, avec une résidence d'été au Canada destinée aux mêmes amis, la seule maison privée qu'il ait jamais faite.

Nous présentons ici en respectant, selon leur désir, l'anonymat des propriétaires le résultat de cette entreprise: une demeure pleine de charme et d'originalité.

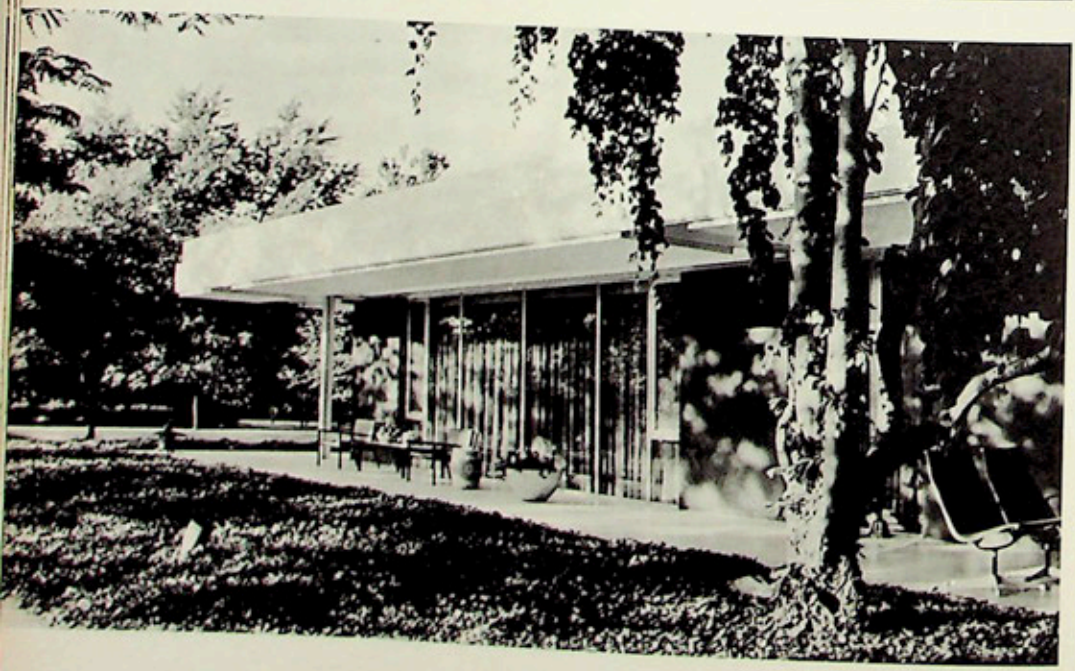
Pour ce ménage de cinq enfants, aimant la musique, les distractions sans formalisme, les réunions sans contrainte, Saarinen a conçu une maison à toit plat, se développant sur un seul niveau, au milieu d'un vaste parc. L'architecte paysagiste Dan Kiley a donné à la maison le cadre qui lui convenait en aménageant autour d'elle des gazons, un jardin à la française, un verger et une futaie.

La structure est entièrement constituée d'acier peint en blanc et de panneaux d'ardoise grise. Pour l'intérieur on a utilisé marbre, travertin, stuc et bois de teck. La maison consiste essentiellement en une vaste zone de séjour, prolongée par l'entrée et la salle à manger. Ses dimensions sont de 12,20 m. sur 13,70 m. alors que la superficie totale de la maison est de 30,50 m. sur 27,80 m. La chambre à coucher des maîtres de maison et celles des enfants donnent sur l'un des côtés du living-room; la cuisine, le garage, les chambres des domestiques ouvrent de l'autre côté. Le toit en saillie protège les terrasses qui entourent la maison et continuent l'espace intérieur dont elles ne sont séparées que par de grandes baies vitrées.

L'aménagement, y compris une partie des meubles et des tapis, est dû à Alexandre Girard. Les autres meubles ont été dessinés par Saarinen lui-même ou par Charles Eames; ils sont associés avec des éléments anciens.

Un sofa à quatre côté, placé en contre-bas et auquel on accède par cinq marches de bois de teck, occupe le centre du living-room et en constitue le principal attrait. Le volume de cette « fosse à conversation », comme l'appelle l'architecte, est rompu par une profusion de coussins tissés à la main ou brodés de couleurs chatoyantes, trouvés un peu partout dans le monde.

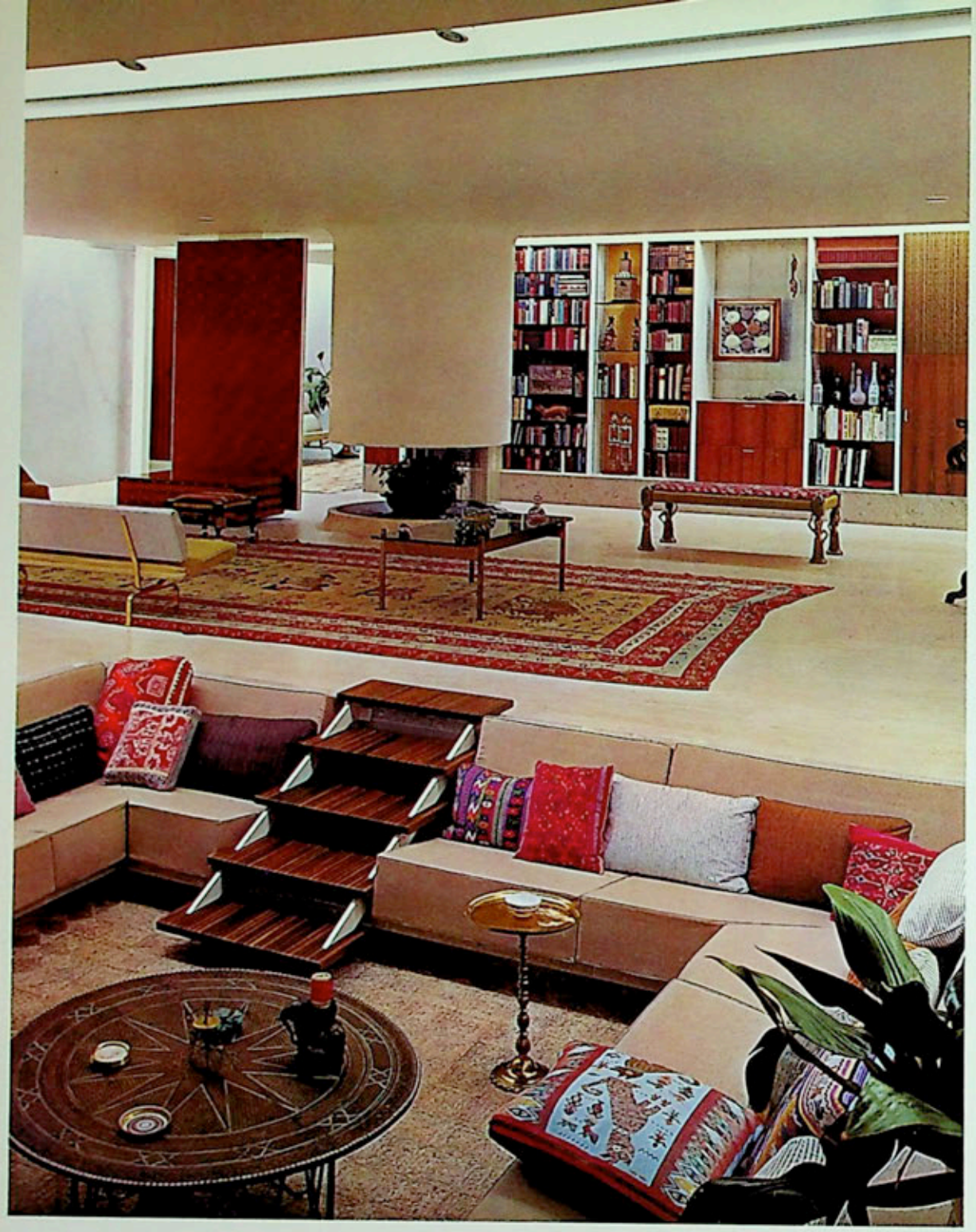
Un ingénieux système d'éclairage disposé dans le plafond distribue partout



Ci-dessus et en haut de la page

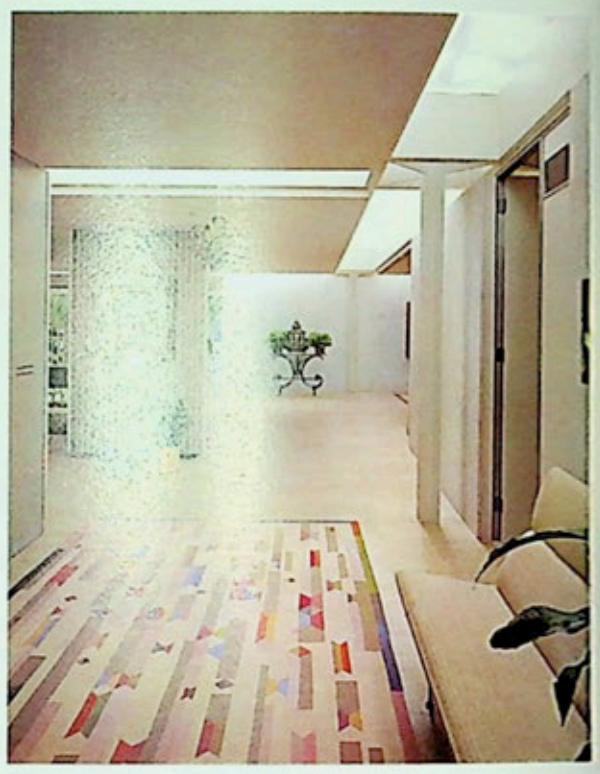
La maison, avec son niveau unique et son toit plat, s'insère parfaitement dans le paysage. Les grandes surfaces des fenêtres sont rythmées asymétriquement par des panneaux d'ardoise verticaux situés à l'extérieur. Le toit en saillie sur tous les côtés de la maison protège les terrasses qui l'entourent. Une piscine a été creusée juste derrière la maison.

Un bassin occupe l'embrasure de la baie ouvrant sur la terrasse ouest. L'eau y tombe en pluie fine venant de petits tuyaux disposés dans le plafond. Sur le mur, un bas-relief en céramique de Fernand Léger. Au-delà de la terrasse, un tapis de lierre de la Baltique garnit le sol. ►

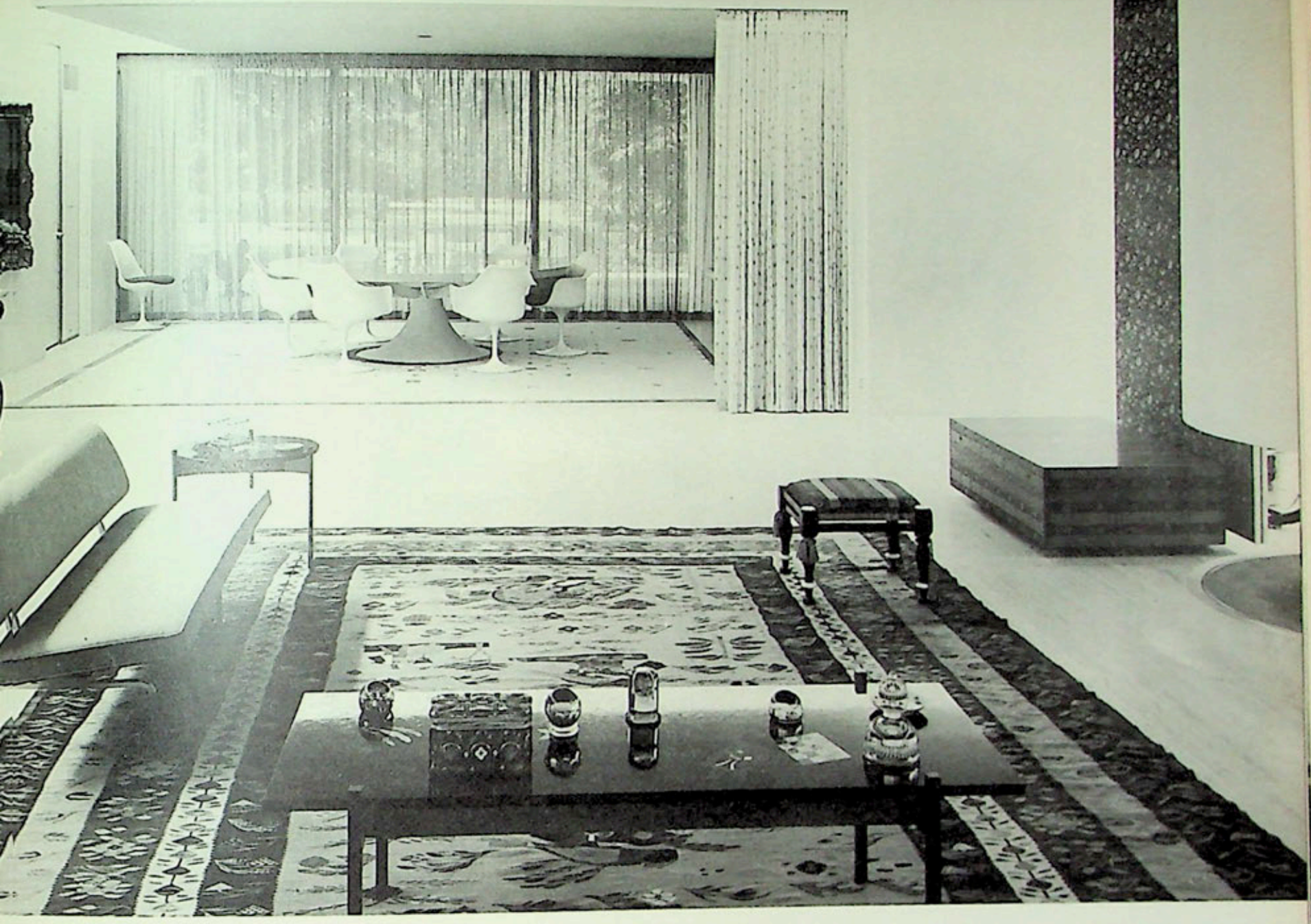


▲
Détail du living-room et de la cheminée. Balthazar Korab, qui a pris les photographies de cette maison, a été d'abord architecte. C'est lui qui a dessiné cette cheminée alors qu'il travaillait dans l'atelier de Saarinen. Un écran, recouvert d'un tissu de cachemire du XIX• siècle, isole de l'entrée la zone de repos située autour de la cheminée, que rend plus confortable un tapis ancien de Bessarabie posé sur le sol de travertin. Une marqueterie persane ancienne forme le dessus de la table, au premier plan.

L'entrée de la maison d'où l'on accède à la partie du living-room reproduite ci-contre. On voit, au fond, l'envers de l'écran recouvert, côté living-room, d'un tissu de cachemire. Le tapis a été dessiné par Alexandre Girard et tissé à Aubusson. La porte à droite mène à la cuisine.
▼

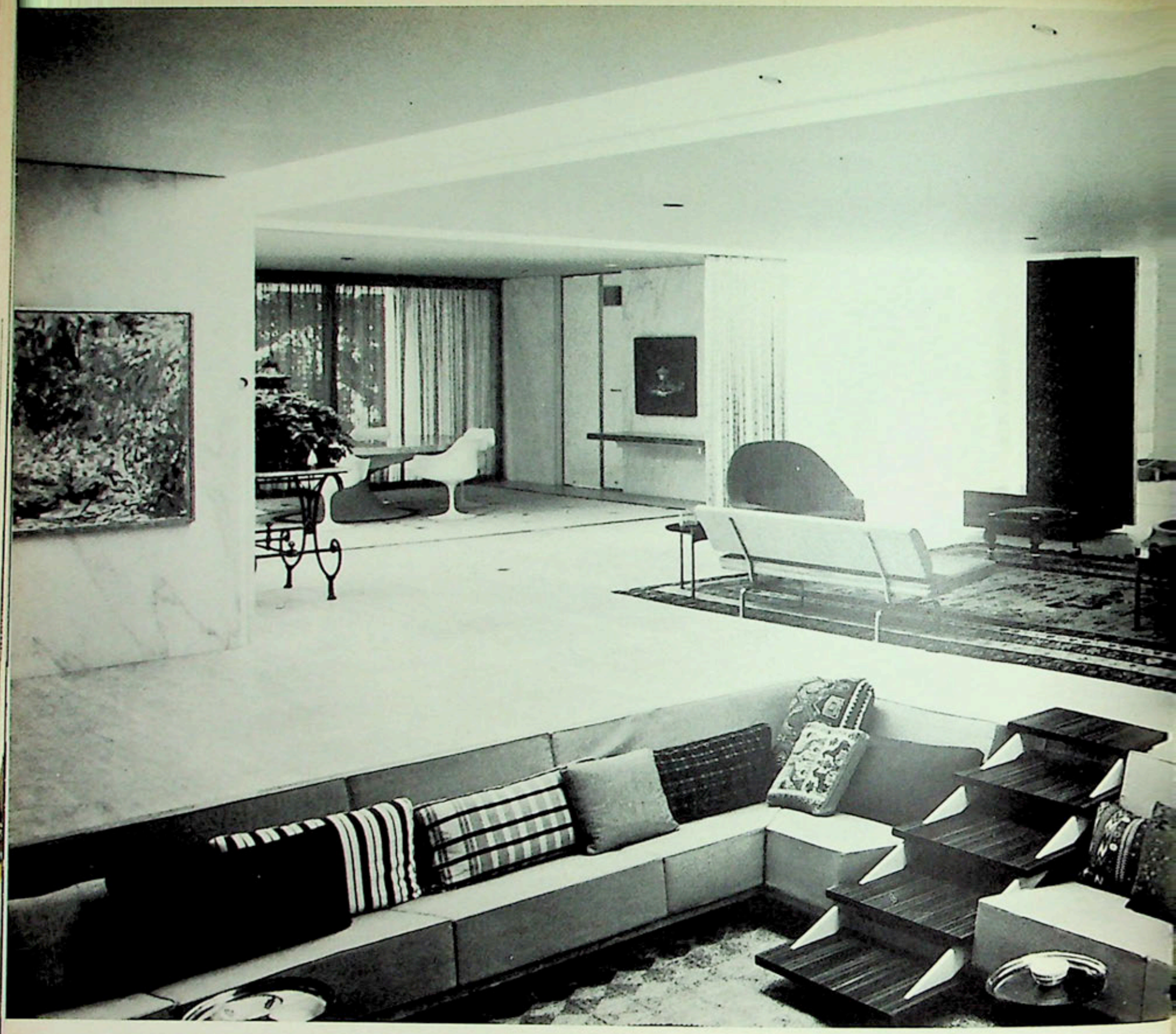


La salle de séjour et d'étude des enfants. Le tapis à carreaux est d'Alexandre Girard. Un bureau-bibliothèque avec rayonnages et tiroirs occupe toute une paroi de la pièce. Sièges en plastique moulé.
▼



▲
La salle à manger vue du living-room. Les chaises et la table de marbre, éclairée au centre par une petite fontaine lumineuse, ont été dessinées par Saarinen. Des rideaux tissés à la main, en coton indien naturel semé de petits motifs d'or, permettent d'isoler à volonté cette partie de la pièce. Tapis d'Alexandre Girard.

◄ La chambre des parents, donnant sur le living-room. Meubles bleus et gris, tapis en laine de ton uni, rideaux de coton gris à impression multicolore. Des petites photos, pour la plupart souvenirs de famille, ont été groupées au-dessus de la cheminée.



▲
Une grande partie de la maison est occupée par la zone « séjour » qui se prolonge en espaces de destinations diverses, dont le coin salle à manger (au fond, à gauche, sur notre document). Le principal pôle d'attraction est le sofa en contre-bas, où mènent quelques degrés de bois de teck. Il est égayé par une multitude de coussins aux couleurs variées, provenant du Siam, de l'Inde, du Mexique, d'Italie, d'Indonésie, etc. Les murs sont en marbre blanc, le sol en travertin, le plafond et la cheminée en stuc.

◀◀ Vue plongeante sur le sofa, vers la terrasse ouest. Les grandes baies rendent le jardin tout proche du living-room. Les plantes vertes disposées à l'intérieur accentuent l'impression de verdure et de participation avec la nature.

Tapis d'au

Souvent conçus par des peintres,
ils apportent un élément nouveau
à l'architecture intérieure

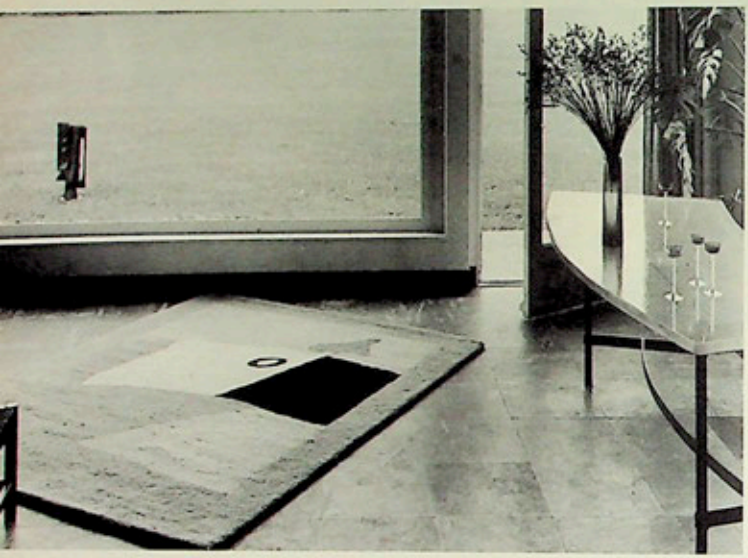
...urd'hui, tapis de demain

L'art traditionnel du tapis, qui a suivi au cours des siècles l'évolution des styles décoratifs et du goût, connaît actuellement un développement nouveau. Les possibilités offertes par les techniques modernes ont été certainement l'une des causes de cette évolution, en permettant d'obtenir, à des prix plus accessibles, des réalisations extrêmement variées. Elles ont attiré l'attention des peintres, qui, stimulés par des amateurs clairvoyants — aux tout premiers rangs desquels il faut citer Madame Marie Cuttoli — trouvent maintenant dans l'art du tapis une forme d'expression originale. Le jeu des matières, les différentes manières de travailler les fibres, la précision des tons qu'on peut obtenir et leur diversité, offrent au peintre des ressources nouvelles.

Ainsi, le tapis n'est plus seulement un accessoire du décor, choisi pour s'accorder au style d'un mobilier, pour rehausser les tonalités d'un ensemble, ou pour créer, dans une installation ancienne, le contraste d'une note franchement moderne: un tapis de Vieira da Silva, de Max Ernst ou de Bram Van Velde est une création plastique autonome qui peut au contraire constituer un point de départ dans l'aménagement d'une pièce.

Reportage de Jeannie Dumesnil

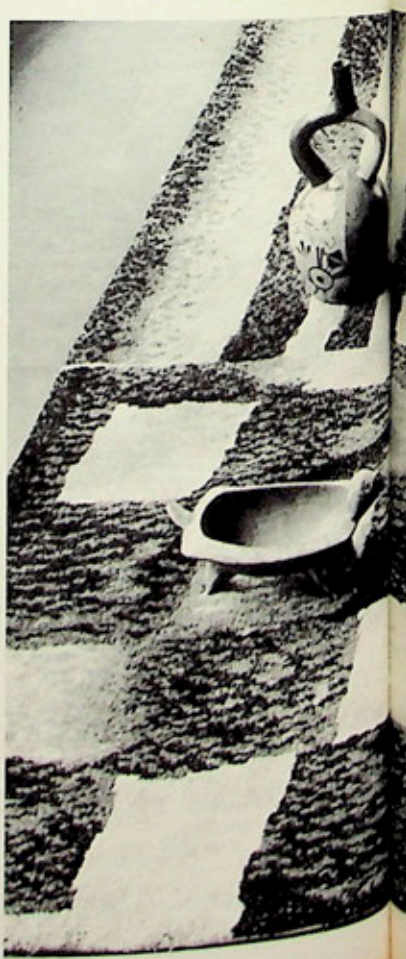
◂ Klee: « Abstraction bleue ». 200×150 cm. Sur un fond rose saumon, un graphisme noir souligne deux volumes bleus ; plusieurs taches d'un rose plus soutenu fixent la composition. Ce tapis a la riche matière des tapis tissés à la main selon la technique traditionnelle d'Aubusson. (« Au Pont des Arts »)



◄ Arp : « Cercle Rouge ». 200×150 cm. Les tonalités grises, noires et mauves sont centrées autour d'un aplat blanc. Sur la pelouse, une sculpture de Cardenas. (« Au Pont des Arts, Paris »)

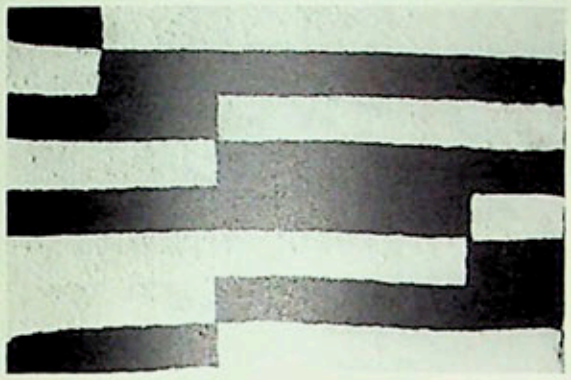
Vieira da Silva : « Indigo ». 200×200 cm., haute laine tissée à Beauvais, édité à six exemplaires numérotés de 1 à 6. Dégradés d'une multitude de bleus et de blancs, ce tapis rappelle certains carreaux de Delft. Les passages de valeurs sont d'une rare qualité. Sur le tapis, un très bel ensemble de poteries provenant de Costa Rica (VIIe siècle après J.-C.). (« France-Tapis ». Exclusivité « La Demeure », Paris. Certains des tapis édités pour « La Demeure » sont présentés à La Galerie Internationale d'Art Contemporain.) ▼

▲ Laurens : « Femme ». 200×125 cm. L'arabesque brune du corps s'inscrit sur un fond vieil ivoire. Au coin du tapis, un pot de Picasso, à gauche une sculpture de César. (« Au Pont des Arts »)



Pierre Leroux : « Tapis de Preux ». 190×125 cm. Laines cardées, tissées à la main. Aucun recours n'est fait à la teinture, les parties sombres étant exécutées avec des laines de moutons bruns. Chaque pièce est unique.

▼

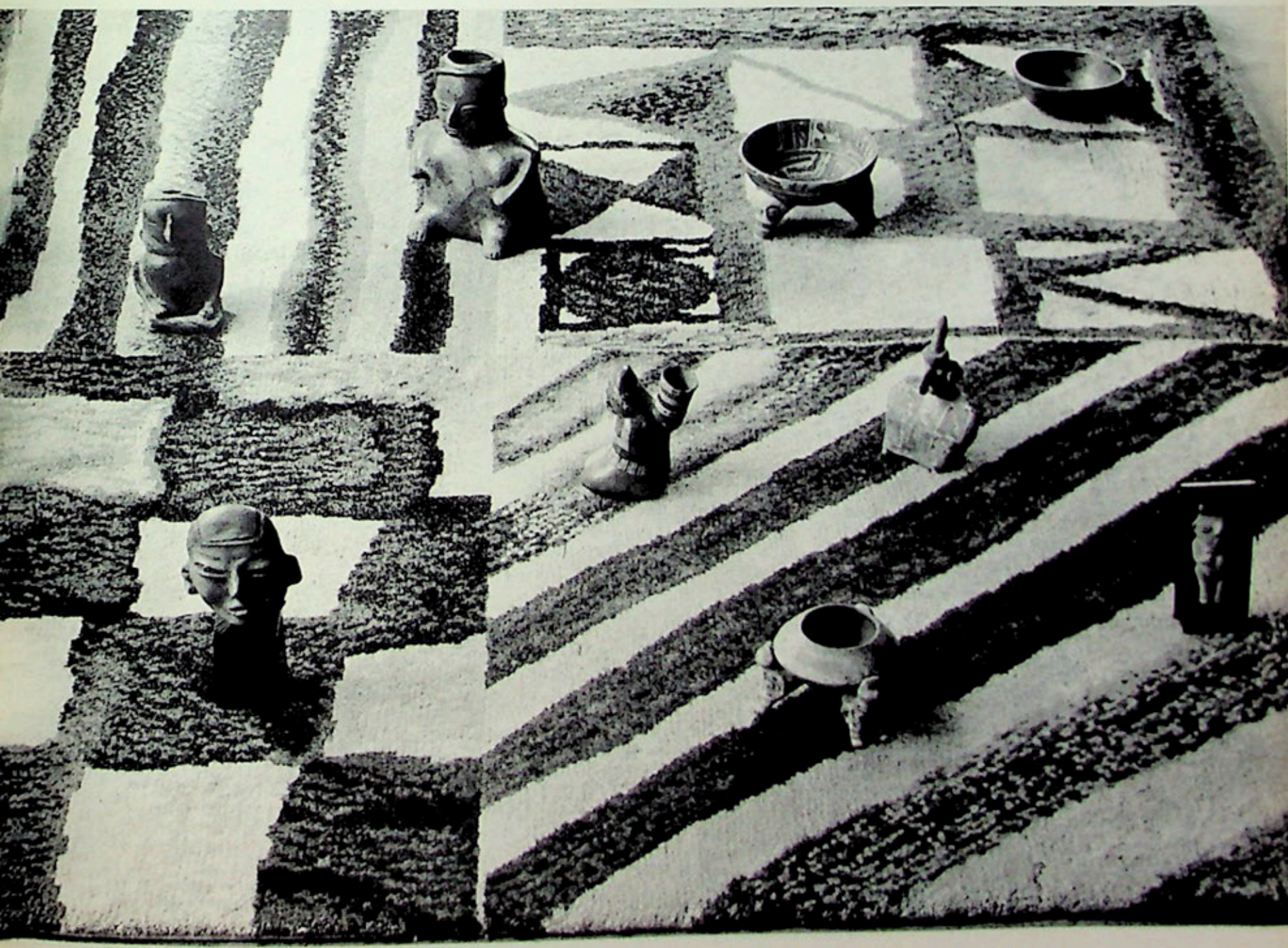


▲

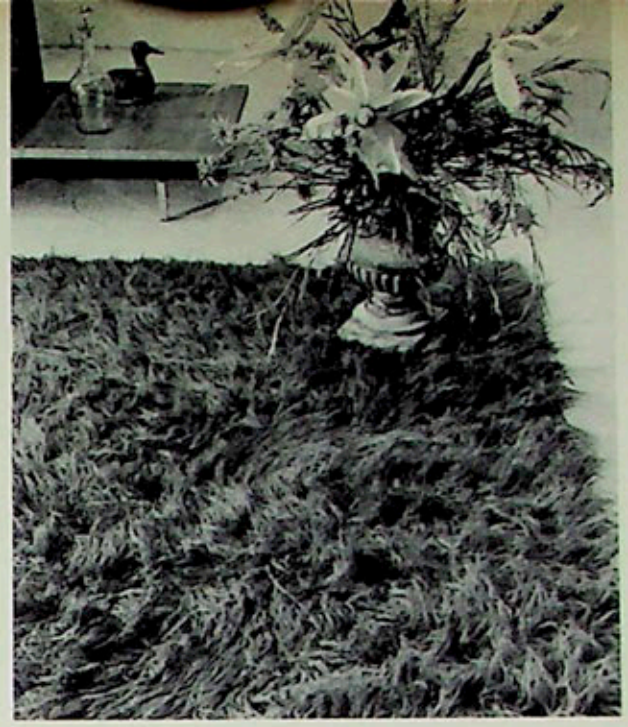
Léger : « Blanc ». 260×135 cm. Très rigoureux de dessin, ce tapis est d'une grande beauté de couleur. Bandes bleues, vertes, violettes et noires sur fond blanc. (« Au Pont des Arts »)

▲

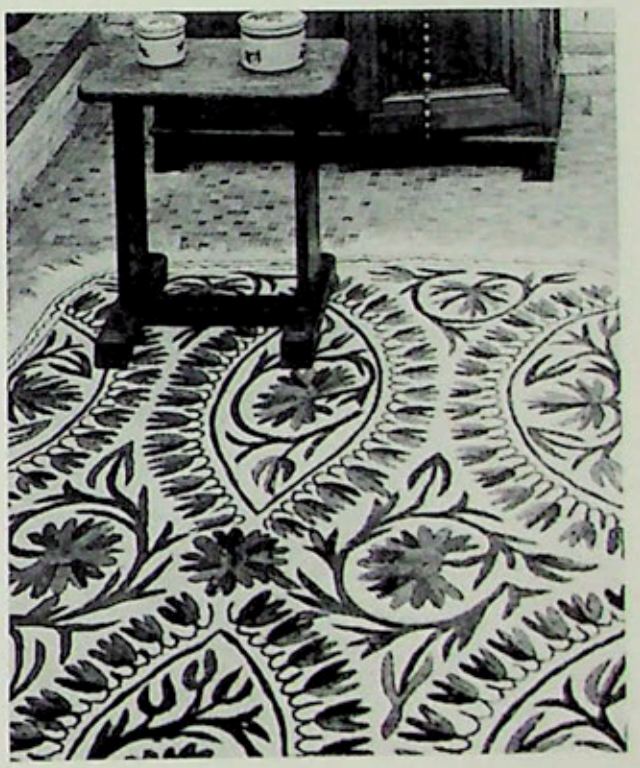
Tapis de Surnyl blanc sur semelle de Bulgomine. Moelleux et chatoyant, ce tapis fait d'une fibre synthétique et inaltérable à l'eau convient admirablement aux salles de bains. (Place Clichy)



▲
Bram van Velde : « Parcours ». 300 × 210 cm., haute laine tissée à Beauvais, édité en six exemplaires numérotés de 1 à 6. Le jeu des blancs, des noirs et des bruns, évoque un lavis d'encre de Chine. En contre-jour, au premier plan, une sculpture Dogon. (« France-Tapis ». Exclusivité « La Demeure »)

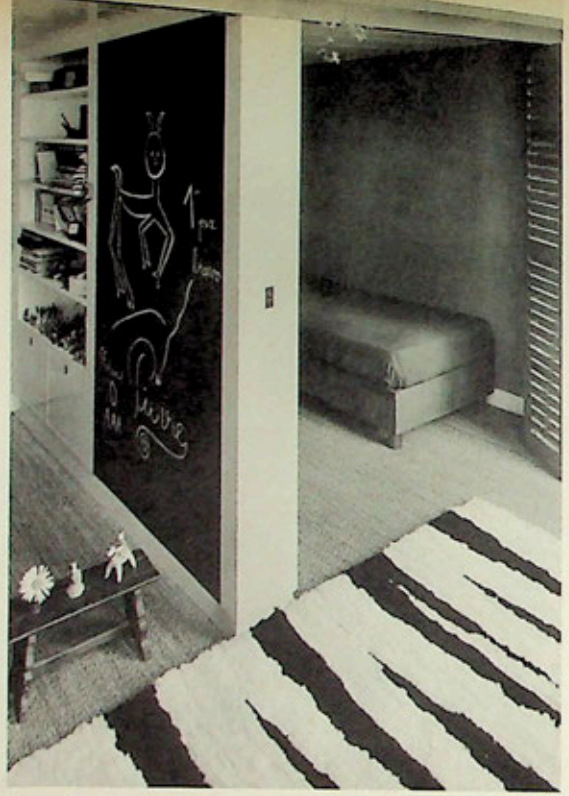


« Velenza ». 240×170 cm. Ce tapis grec, ► marron cendré à longues mèches, exécuté selon une technique artisanale populaire, est extrêmement léger et confortable. (Mobilier International, Paris)

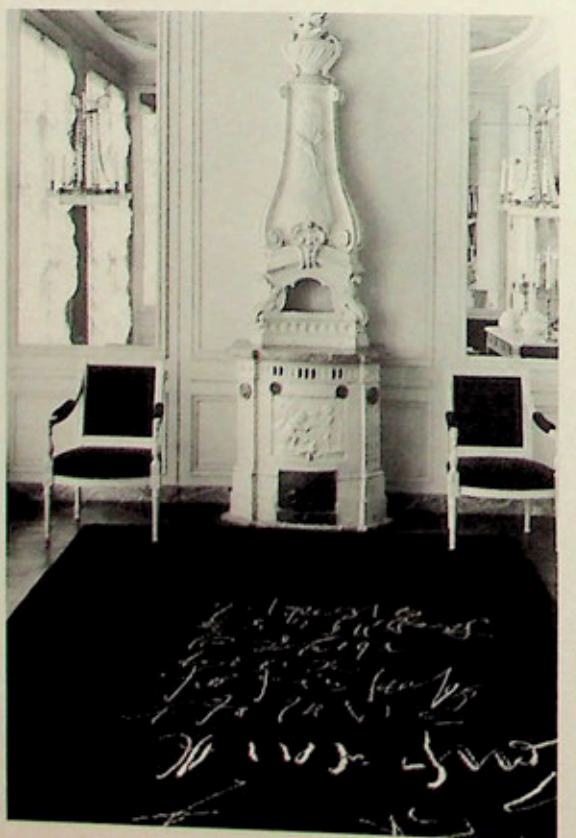


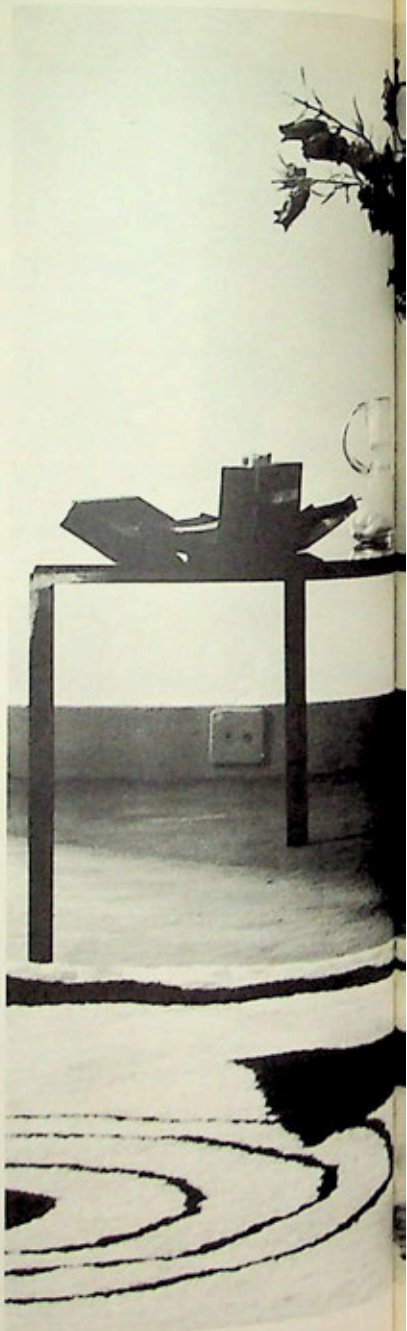
Petit tapis indien de feutre blanc re- ► haussé de broderies florales de couleurs vertes et rouges. De texture assez serrée, ce tapis peut parfaitement convenir à la décoration d'une salle de bains.

Capogrossi : « Superficie 230 ». 270× 180 cm., haute laine tissée à Beauvais, édité en six exemplaires numérotés de 1 à 6. Un vigoureux graphisme bleu foncé sur une surface unie couleur poivre. (« France-Tapis ». Excl. « La Demeure ») ▼



◄ Tapis flammé fait de lamelles de peau de mouton tissées à plat. (Leviel, Par



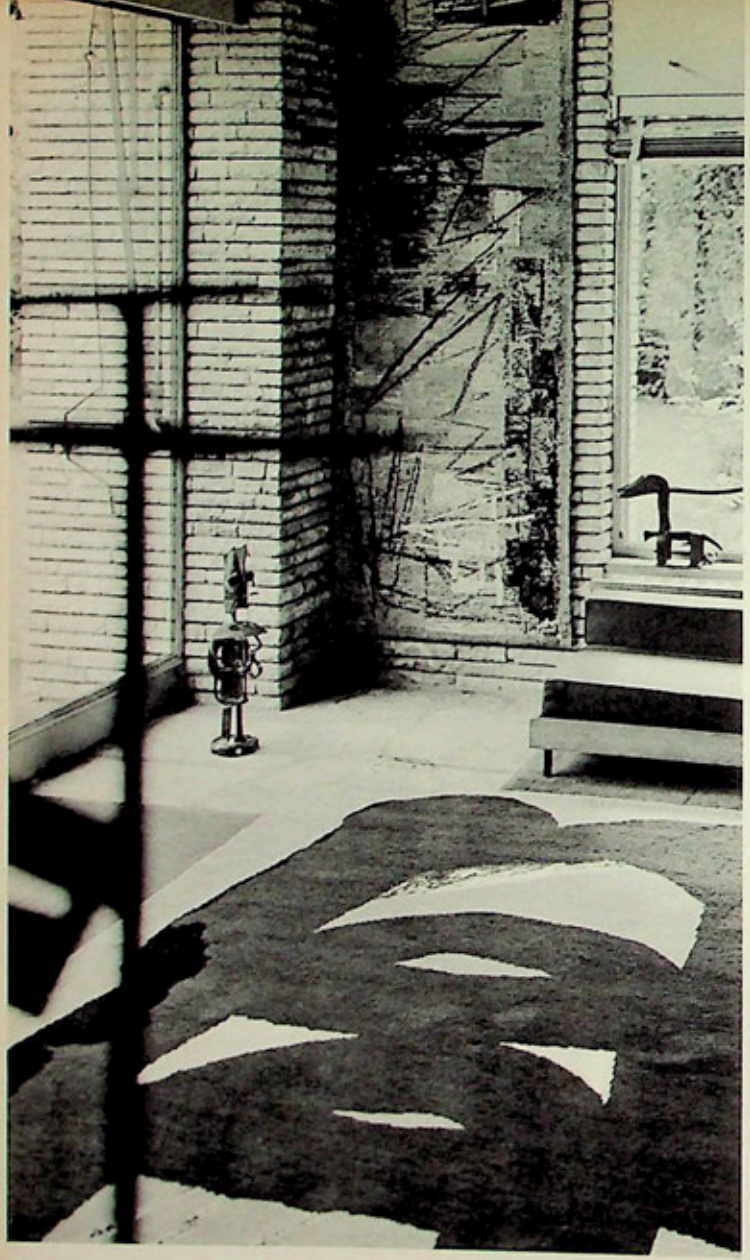


◄ Degottex : « Métagraphie ». 325 × 250 cm., haute laine tissée à Beauvais, édité en six exemplaires numérotés de 1 à 6. Des signes abstraits blancs s'inscrivent

cœmme une écriture sur un fond bleu nuit. Poêle Louis XV en faïence de Lœrraine. Fauteuils Louis XVI. (« France-Tæapis ». Exclusivité « La Demeure »)

▲

Calder : « Cercle Jaune ». 200×150 cm. Arabesques jaunes et noires sur fond blanc. (« Au Pont des Arts », Paris)



▲
Sugaï : « Cazé » (le vent). 302×194 cm, haute laine tissée à Beauvais, édité en six exemplaires numérotés de 1 à 6. Sur un fond gris moucheté, on retrouve dans le dessin bleu l'écriture caractéristique de Sugaï. Au fond, sur le mur, une tapisserie de Deyrolle exécutée par Marie Moulinier. Sur le sol, une sculpture de Jacobsen. (« France-Tapis ». Excl. « La Demeure »)

Aesbacher : « Affichevaleresque », 300×200 cm, haute laine tissée à Beauvais, édité en six exemplaires numérotés de 1 à 6. Ce grand tapis au dessin mouvementé s'intègre parfaitement dans ce cadre somptueux et raffiné. Au premier plan, à gauche, cheval archaïque chinois en marbre blanc. (« France-Tapis ». Exclusivité « La Demeure », Paris)

Petits tapis islandais en laine brute, exécutés selon les méthodes traditionnelles. Leur texture est extrêmement souple et légère. (Jacques Anquetil.)
▼

◄ Un exemple des fameux « Ryijy » finlandais. 200 × 130 cm. Ces tapis de laine à longues mèches, inspirés d'un art artisanal traditionnel, s'adaptent parfaitement à l'esprit des formes actuelles. (Editeurs : Mattvaveri, Finnrya)

Jacques Borker : « Calypso ». 200× 150 cm, tissé à Aubusson. Sur ce grand tapis blanc, des arabesques noires jouent autour d'un soleil rouge dont les rayons s'inscrivent en creux dans la texture. (Distribué par Galerie Balt, Paris) ▼

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

octobre

balthus, dubuffet,
giacometti, tanguy,
miro, le corbusier,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera

Les Faisans (280 x 180)

VICTOR COATES

20, RUE DES PETITS-CHAMPS - PARIS - RIC. 73-94

En vente chez votre décorateur

VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?
KNOLL INTERNATIONAL FRANCE
MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ÉTUDES
NOUVEAU MAGASIN : 268 BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS VII - INVALIDES 73-59
LYON. PAUL LAMBERT, 52 RUE DE LA RÉPUBLIQUE - MARSEILLE - JACQUES

L'OEIL

"le Guilvinec" de CLAUDE SCHURR /100 cm x 81 cm/

Photo Studio Mat[illegible]

G. DESJARDIN PUBLICITÉ

VIENT DE PARAITRE

aux

• EDITIONS D'ART DE PARIS •

Toiles imprimées à la main - Tirages limités - Épreuves numérotées et contresignées par les artistes. Toute l'atmosphère et les harmonies des tableaux originaux recrées.

Renseignements et liste des galeries exclusives en France et à l'étranger : écrire à **E.A.P. Boîte postale 119-08 Paris 8e .**

MAGASIN D'EXPOSITION : A LA PLUME D'OR, 2.RUE DE LA POMPE PARIS 16e

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 95 · NOVEMBRE 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

L'Egalité suprême, *par Ingvar Bergström* 24
Technique du coup d'œil, *par Edgar Wind* 32
Nouvelles icônes au Musée du Louvre, *par Etienne Coche de la Ferté* . . . 40
Yves Tanguy, *par Patrick Waldberg* 48
Conversation dans l'atelier: Kosice, *par Guy Habasque* 56

L'ŒIL de l'architecte

Travaux récents de Jacobsen, *par Guy Habasque* 62

L'ŒIL du décorateur

La maison d'un amateur d'objets 72
A jours moins longs, nuits plus claires, *enquête de Jeannie Dumesnil et Luce Hoctin* 82
Un moulin près de Paris 90

Photographies

Photographies en noir: *Giraudon, Anderson-Giraudon, Archives Kunsthistorisches Museum, Vienne, Historisches Museum, Berne, Rijksmuseum, Amsterdam, Matthiesen Gallery, Londres, J. P. Vieil:* L'Egalité suprême; *Archives Musée de Dresde, Royal Academy, Victoria and Albert Museum, National Gallery et South London Art Gallery, Londres:* Technique du coup d'œil; *Musée du Louvre, Alinari-Giraudon, Bibliothèque Nationale, Paris, Université de Mayence, Anderson:* Nouvelles icônes au Musée du Louvre; *Studio N. Mandel, Routhier, Pierre Matisse Gallery, Museum of Modern Art, New York, Galerie A. F. Petit, Marc Lavrillier, J. P. Vieil:* Yves Tanguy; *Musée d'Art Moderne, Paris:* Conversation dans l'atelier; *Pierre Berdoy:* La maison d'un amateur d'objets *et* A jours plus courts, nuits plus claires,

Photographies en couleurs: *Giraudon: page de couverture; R. Ohnesorge: page 29; Services photographiques du Kunsthistorisches Museum de Vienne: page 30; Marc Lavrillier: pages 43, 44 et 55; Pierre Berdoy: page 79.*

Notre couverture: *A. Bauchant:* Fleurs. *Détail. 1930. Collection particulière.*

Notre prochain numéro

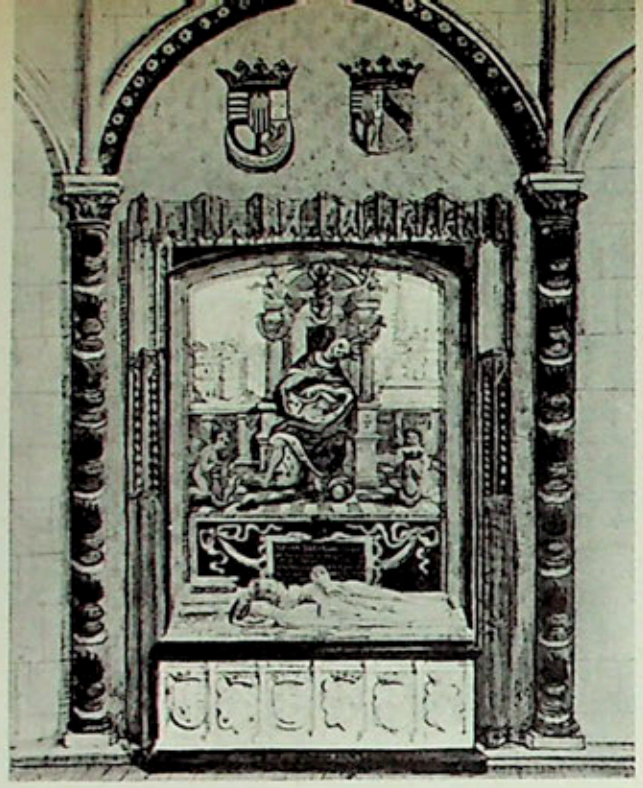
Un numéro de Noël somptueux et surprenant.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84128 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.- • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

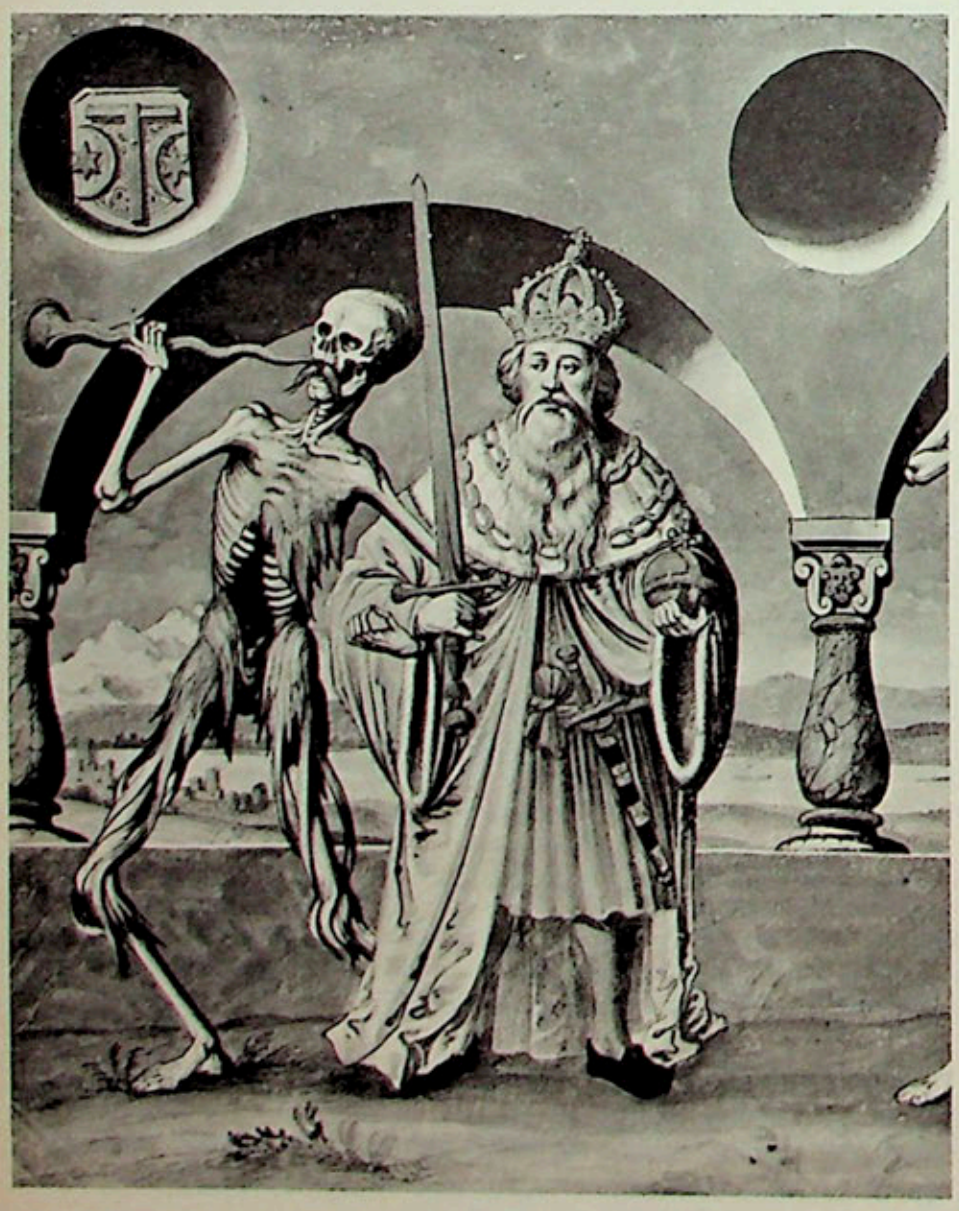
par Ingvar Bergström



Tombeau de René d'Anjou et d'Isabelle de Lorraine, *construit vers 1450 dans la cathédrale d'Angers et détruit en 1793. Dessin du Recueil de Fr. R. de Gaignières. Oxford, Ashmolean Museum.*

Albert Kauw: La Danse Macabre, *d'après Niklaus Manuel Deutsch: de gauche à droite, L'Empereur, la Reine, le Paysan, le Fou. Aquarelles exécutées en 1649, d'après les fresques peintes en 1516-1519 dans le couvent des dominicains de Berne (détruites en 1660). Hauteur: 36 centimètres. Berne, Historisches Museum.*

Morz, tu abaz a un seul tor (fois)
Aussi le roi dedenz sa tor (palais)
Com le povre dedenz son toit:
Morz sobite est a droit nomee
Quant la vie n'est ordenee
Ançois (Avant) que l'ame isse del core.
Fui, lecherie! Fui, luxure!
De si chier morsel n'ai je cure,
Mieuz aim meş pois et ma poree.



L'Egalité Suprême

Ce thème exprimé plus ou moins
ouvertement
dans les Vanitas
des XVIe et XVIIe siècles avait d'abord été traité dans
les Danses Macabres du Moyen Age

Ces lignes sont extraites du fameux poème *Les vers de la Mort*, composé en 1193/94-1197 par Hélinant, moine de Froidmont. Le motif y est richement varié d'une manière pathétique et grandiose.

Hélinant, en parlant de la Mort qui frappe aussi bien le roi dans son palais que le paysan dans sa masure, exprime une idée bien antérieure au XIIe siècle. En effet, le poète a réactualisé des mots d'Horace dont ce passage est une traduction exacte. Puis Hélinant lance un avertissement à ceux qui mènent une vie déréglée — pour eux la Mort vient très souvent sans qu'ils aient eu le temps de se préparer à l'affronter chrétiennement. Le poème s'achève par une moralité: il faut remplacer la débauche et la luxure par la vie simple, symbolisée par « mes pois et ma poree ».

Cette voix française du XIIe siècle exprime déjà des idées qu'on retrouvera fréquemment pendant les trois siècles suivants surtout dans les sermons des moines mendiants franciscains et dominicains de la fin du moyen âge. Les frères trouvaient des

expressions de plus en plus suggestives et frappantes pour développer les thèmes des dangers de la mort subite et de l'égalité devant la mort. De toutes parts en Europe monte le cri des moines prêcheurs. Ils en appellent aux vivants pour qu'ils changent de vie avant qu'il soit trop tard, pour qu'ils fassent pénitence en pensant continuellement à la mort. Le goût d'une vie de jouissance s'accompagnait d'une terreur de plus en plus marquée de la mort. A la fin du moyen âge, il y avait certainement luxe et volupté, mais dans les âmes peu de calme.

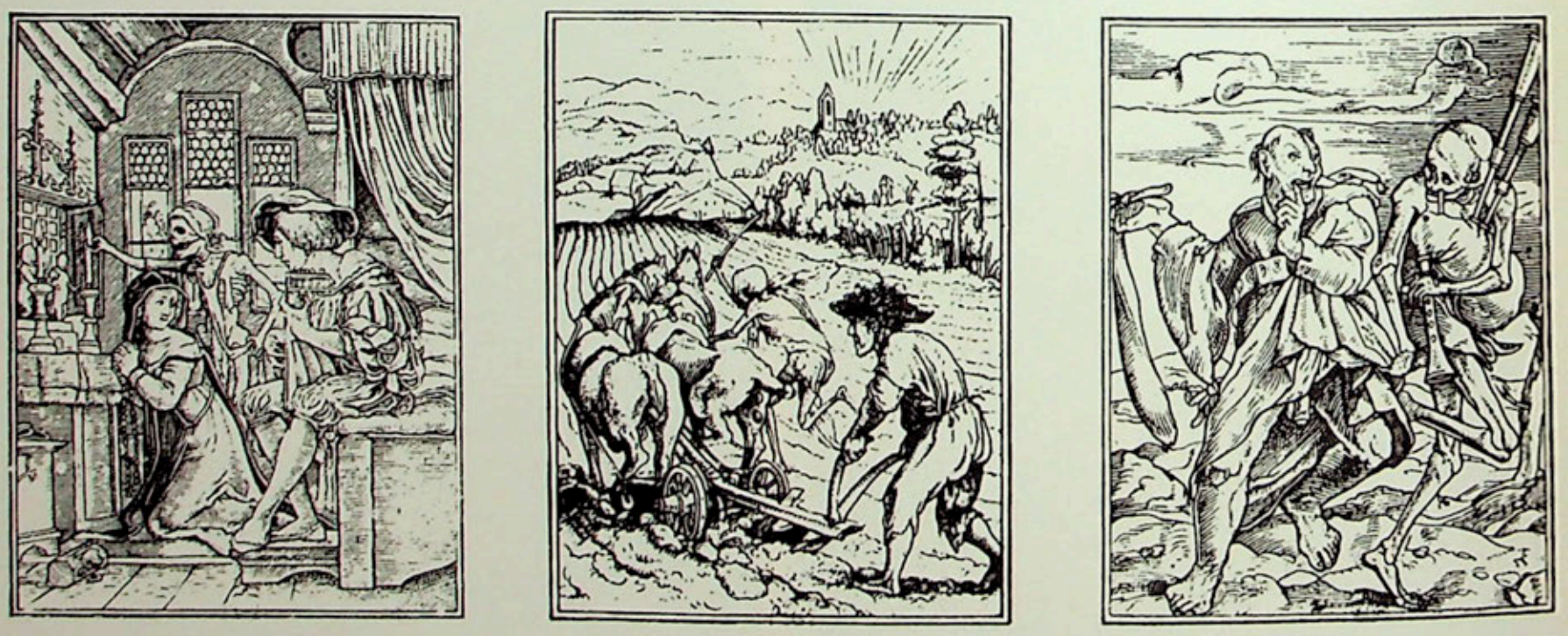
Un des plus célèbres en même temps qu'un des derniers de ces moines prêcheurs fut Savonarole, qui lança l'anathème contre la vie luxueuse et corrompue dans la Florence de Laurent le Magnifique. Il bouleversait non seulement le peuple, mais aussi nombre de grands représentants de l'humanisme et de l'art dans cette capitale de la Renaissance. Son rôle dans la crise de Florence vers la fin du xve siècle a été admirablement précisé par M. André Chastel.

L'idée exprimée par saint Grégoire: « Qualis hinc quisque egreditur, talis in judicio sistitur » (tel il est à l'heure de la mort tel il se présentera devant le tribunal de Dieu) n'a pas cessé de frapper les esprits au moyen âge. On cherche donc à régler sa vie afin d'être toujours prêt au départ. Il s'ensuivit toute une littérature d'édification, où on trouve, entre autres, différents traités sur « L'Art de bien mourir ». Le 2 novembre 1496, Savonarole prononça sur ce thème à Florence, un sermon qui peut être considéré comme tout à fait typique du genre.

Il y établit que «l'anima...ual piu che tucto il mondo» (l'âme vaut plus que le monde entier) et souligne le caractère fatal de la dernière heure. Celle-ci décide du destin de l'âme: Paradis et Vie éternelle, ou Enfer, c'est-à-dire « mors secunda ». Il dit « ricordati sempre che tu hai admorire & non farai peccato » (rappelle-toi toujours qu'il faut mourir et ne pèche pas.)

Savonarole donne plusieurs conseils pratiques pour aider l'homme à être toujours préparé. Ainsi, « mettiti gli occhiali della morte » mets les lunettes de la mort, afin qu'elle soit toujours présente dans ta « fantasia », souviens-toi que l'homme est seulement « poluere & cenere » (poussière et cendres). Il recommande surtout la méditation auprès des tombeaux, « ua spessso alle sepolture ». Les cimetières au temps de Savonarole offraient un enseignement dur et effrayant, en raison surtout du fait que le temps passé sous terre pour le cadavre était en général court — souvent juste ce qu'il fallait pour assurer la décomposition. Après, on creusait la terre pour de nouveaux enterrements en rassemblant les os retrouvés dans des ossuaires. Le spectacle de ceux-ci était familier à tous. François Villon a témoigné de cette vision hideuse dans ses méditations au cimetière des Innocents à Paris.

L'art tient une grande place dans cet enseignement de la mort. Ainsi Savonarole recommande des œuvres d'art qu'il décrit en détail — c'est ce que l'homme doit avoir tous les jours sous les yeux. Il dit « farti dipingere la morte i casa tua » (fais peindre la mort chez toi). On le faisait. On mettait des inscriptions de « memento mori » sur les cheminées des maisons, on portait des bagues de « memento mori », ainsi que de minuscules crânes sculptés.

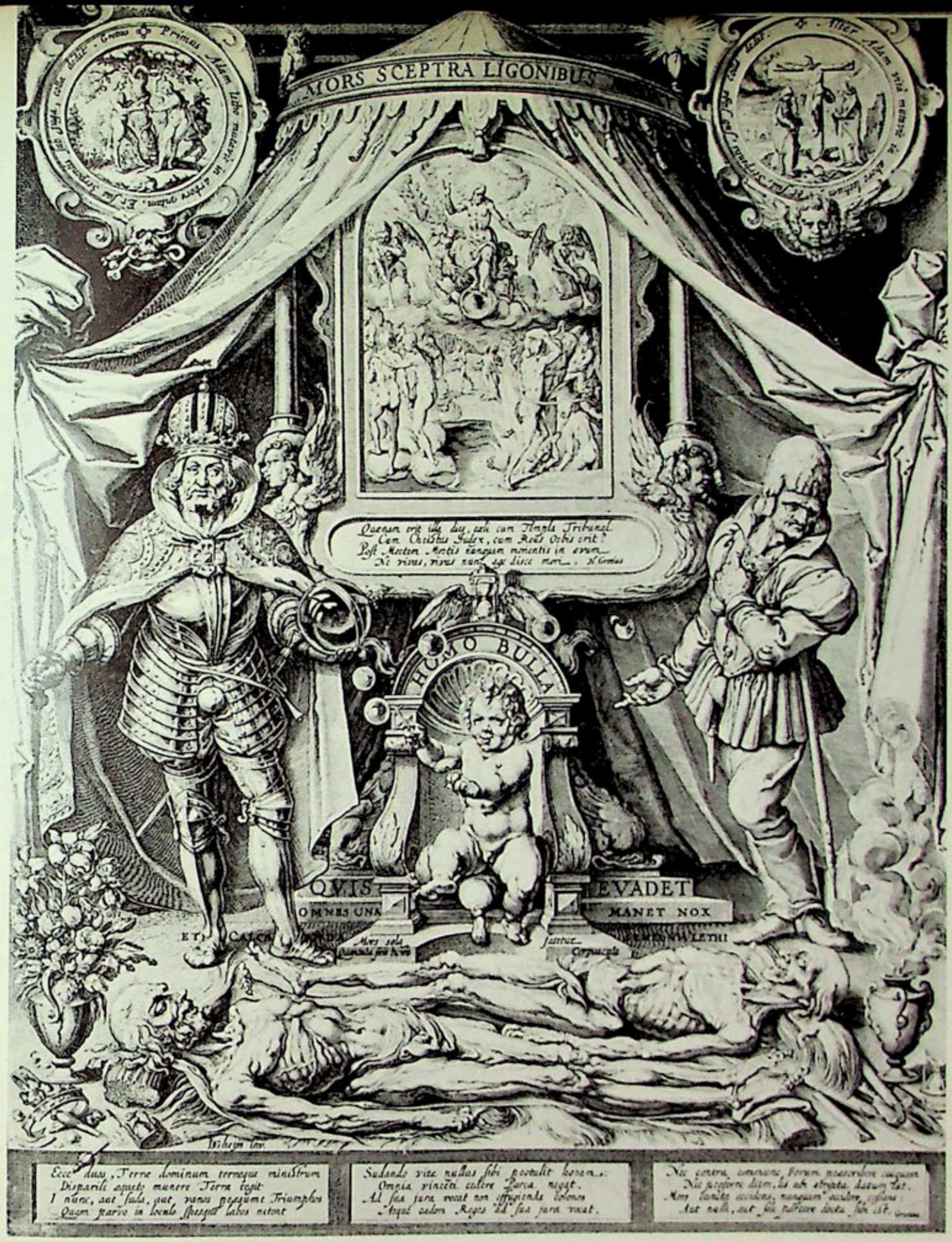


Hans Holbein le Jeune : La Danse Macabre: *la Religieuse, le Paysan, le Fou. Gravures sur bois. La première édition parut à Lyon en 1538.*

Sermons, littérature édifiante, art didactique avaient tous pour but d'amener l'homme à vivre une vie plus pure, à être préparé à sa dernière heure afin de s'ouvrir le chemin de Paradis en laissant le Diable sans pouvoir. Alors, comme dit Hélinant, la mort est

douce as bons, as maus amere.

Le remarquable monument que René d'Anjou fit ériger sur son tombeau et celui d'Isabelle de Lorraine, son épouse, dans une chapelle de l'église Saint-Maurice à Angers est particulièrement intéressant à cet égard. Le tombeau fut malheureusement détruit en 1793, mais il nous est connu par un dessin du Recueil François Roger de Gaignières (voir page 24). Ce monument fut commencé vers 1450, alors que le Bon Roi René, qui devait y être enterré trente ans plus tard, était encore dans toute la force de l'âge. On y voit les gisants du roi et de la reine sur la pierre tombale. Au-dessus, peint sur le mur, se trouve un portrait commandé au peintre



Jacques II de Gheyn : Gravure allégorique sur l'égalité dans la mort, *d'après un dessin de 1599.*

Coppin Delf et représentant René en homme-momie, assis sur le trône, couronne en tête. Son orbe est tombé à terre — tout finit avec la mort, même le pouvoir.

En commandant de son vivant ce sépulcre où il figurait en roi mort, René d'Anjou fit réaliser un « memento mori » très propre à la méditation.

Cette obsession de la mort trouva un aliment puissant dans les événements qui marquèrent la seconde partie du XIVe siècle : la guerre de Cent Ans, la peste, venue en 1347 de Chine. On calcule que les victimes de celle-ci en Europe représentent soixante pour cent de la population (D. Th. Enklaar). Il est facile de se représenter l'angoisse qui saisissait les âmes, lorsque la Mort frappait tous les jours et partout, très souvent d'une manière subite ne permettant pas de pratiquer l'art de bien mourir. Les œuvres d'art vouées aux thèmes de la mort se multiplièrent considérablement alors.

Dans la première partie du XVe siècle, on voit des idées religieuses et littéraires plus anciennes s'associer à des représentations imagées de la toute-puissance de la Mort pour donner naissance au thème le plus monumental et le plus alarmant qui soit : la danse

macabre. Nous avons tout lieu de penser que ce fut une création du génie français. La première qui nous est connue est celle du cimetière des Innocents à Paris, peinte en 1424-1425.

Sur un mur voisin de l'ossuaire, les habitants et les visiteurs de Paris pouvaient voir trente couples extraordinaires, chacun formé d'un vivant et d'un mort, qui exécutaient une sorte de danse. On y trouvait des hommes représentant les différentes classes sociales, depuis le pape et l'empereur jusqu'aux plus simples clercs et laïcs.

La danse des morts des Innocents fut détruite au XVIIe siècle, mais nous connaissons les vers qui l'accompagnaient par deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale, datant probablement de la première moitié du XVe siècle. En 1485, ces vers furent imprimés par Guyot Marchant dans sa Danse Macabre dont les illustrations sont en toute probabilité « une imitation un peu libre de la fresque des Innocents » (Emile Mâle). Ces documents ont permis de constater le rayonnement en Europe des thèmes et des motifs de cette fresque parisienne, correspondance visuelle des sermons de pénitence des moines mendiants franciscains et dominicains.

La plupart des danses macabres qui furent peintes au XVe siècle et plus tard, sur les murs de cimetières, de cloîtres ou d'églises, ont disparu comme celle qui se trouvait autrefois à Berne. Celle-ci fut détruite en 1660, mais nous la connaissons par les excellentes copies exécutées en 1649 par le peintre bernois Albert Kauw. Ces aquarelles forment un volume magnifique, exposé au Musée d'Histoire de la ville. Kauw est également connu comme l'auteur de quelques rares natures mortes et de quelques perspectives.

Georg Hinz: « Portrait » d'une armoire aux objets précieux. *Signé et daté Altona 1666. 114,5×93,3 centimètres. Hambourg, Kunsthalle.* ▸

◂ *Pierre Breughel le Vieux:* Le Triomphe de la mort. *Détail: L'Empereur. Vers 1562. Musée du Prado.*

La grande danse de Berne est due à Niklaus Manuel Deutsch qui l'exécuta en 1516-1519. Sur une longueur d'environ cent mètres divisée en quarante scènes, les morts dansant avec les vivants représentaient les différentes classes sociales, les deux sexes et tous les âges de la vie. Quelques épisodes de la Bible, entre autres ceux de la chute de l'homme et de la Crucifixion, précèdent les scènes de danse. Ils montrent que l'apparition de la mort résulte de la désobéissance du premier couple et comment la Passion du Christ comporte la victoire sur la mort. Suit un orchestre bizarre, jouant l'ouverture de l'étrange danse. Les musiciens sont quatre hommes-momies jouant d'instruments à vent. Aucun doute sur le lieu de l'action: c'est un ossuaire. L'ossuaire des cimetières qui montre mieux que quoi que ce soit d'autre l'égalité réalisée par la Mort, un lieu où l'on ne peut plus dire à qui appartient telle tête ou tel membre. Dans les vers de Manuel, qui accompagnent cette scène, les morts parlent aux vivants:

Die ir ietz sin die waren wir,
Die wir ietz sind die werdent ir.

« Ce que vous êtes maintenant nous l'étions. Ce que nous sommes maintenant, vous le serez. » La formule probablement importée d'Orient par les croisés du XIe siècle, fut très employée en Europe sur les pierres tombales, les portails des cimetières et dans la littérature.

Et voilà que commence le spectacle pathétique dont nous montrons quelques phases (voir pages 24-25). L'empereur majestueux dans son immobilité de statue — bientôt il sera quand même forcé de quitter sa place — est prié à danser par un mort qui porte des moustaches à l'imitation de son partenaire et qui joue gaiement du trombone comme pour une entrée de fête. La reine regarde avec quelque étonnement l'extraordinaire musicien jouant énergiquement du violon — le poème exprime son angoisse et son tourment. Le paysan, sac au dos et outils à la main, ne paraît pas apprécier la rencontre d'un mort, qui le nargue en maniant une futaille. Le fou est entré dans une danse sauvage, magnifique de composition, où les membres s'entrelacent et où les têtes ont des expressions fortement contrastées. Cette fois, ce n'est pas le fou qui rit le dernier.

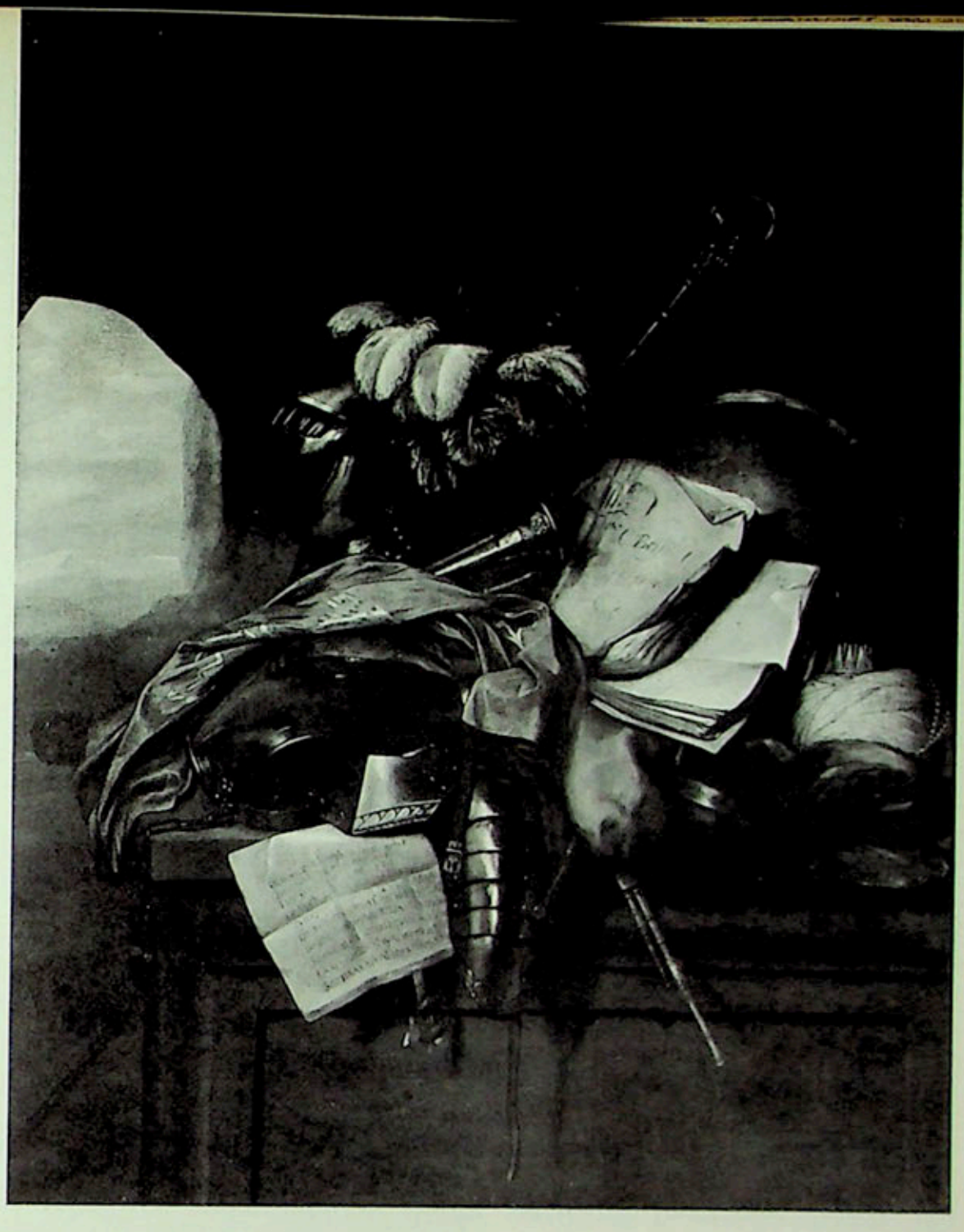
Paradoxalement ce sont les morts qui manifestent un trop-plein de vivacité, exprimé par leurs rires, leurs mouvements rapides et surtout leur invention des « practical jokes » les plus divers. La situation est évidemment toujours telle que les vivants sont hors d'état de partager cette joie souvent grotesque. Ils manifestent sous toutes leurs formes des sentiments divers: passivité, effroi, colère, volonté de résistance et de lutte.

Les admirables gravures sur bois de la danse des morts dessinées par Hans Holbein le Jeune, achevées vers 1526 et publiées pour la première fois sous forme de livre en 1538 à Lyon, sont dans la grande tradition avec, pour certaines, une influence de Niklaus Manuel. Les représentations de ce dernier étaient grandeur nature, les gravures de Holbein n'ont que 6,5 centimètres de hauteur; il n'en parvient pas moins à leur conférer une véritable monumentalité, ainsi qu'en témoigne l'agrandissement par projection sur écran.

Chez Niklaus Manuel, une très longue colonnade ininterrompue, ouvrant sur un paysage, sert de fond objectif aux quarante représentations des couples. Holbein a montré les personnages dans des milieux très divers. Sa « danse » n'a pas été dépassée comme étude psychologique; la mise en scène, différente pour chacun des tableaux, comporte des solutions nouvelles et fascinantes des problèmes de composition.

Regardons quelques-unes des gravures de Holbein. Celle du roi montre François Ier à table sous un dais fleurdelisé. L'échanson qui verse son vin, est un mort. Le sablier, marquant l'inévitable fuite du temps, figure sur la table. La religieuse (voir page 26), est représentée dans sa chambre, agenouillée devant l'autel, mains jointes. Mais elle ne pense pas à Dieu. Vision ou réalité: un jeune élégant jouant du luth est assis sur son lit et elle a tourné la tête vers lui. Au moment même où elle commet cet effrayant péché, une morte surgit qui éteint symboliquement un cierge placé sur l'autel. La scène d'une psychologie magistrale, montre comment l'âme peut connaître facilement la damnation éternelle si on ne songe constamment au moment dernier. La religieuse est le contrepoint du pape sur le plan clérical comme, sur le plan laïc, l'empereur a pour contrepoint le paysan.

◄ *Antonio Pereda:* Nature morte de Vanitas. *Vers 1650. 139×174 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.*



Cornelis Brisé: Nature morte de Vanitas. *Signé et daté 1665. 107×90 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.* ►

Adriaen Verdoel (?): Nature morte de Vanitas. *Vers 1650. 46×56,5 cm. Collection part., Italie.* ►

Technique du coup d'œil

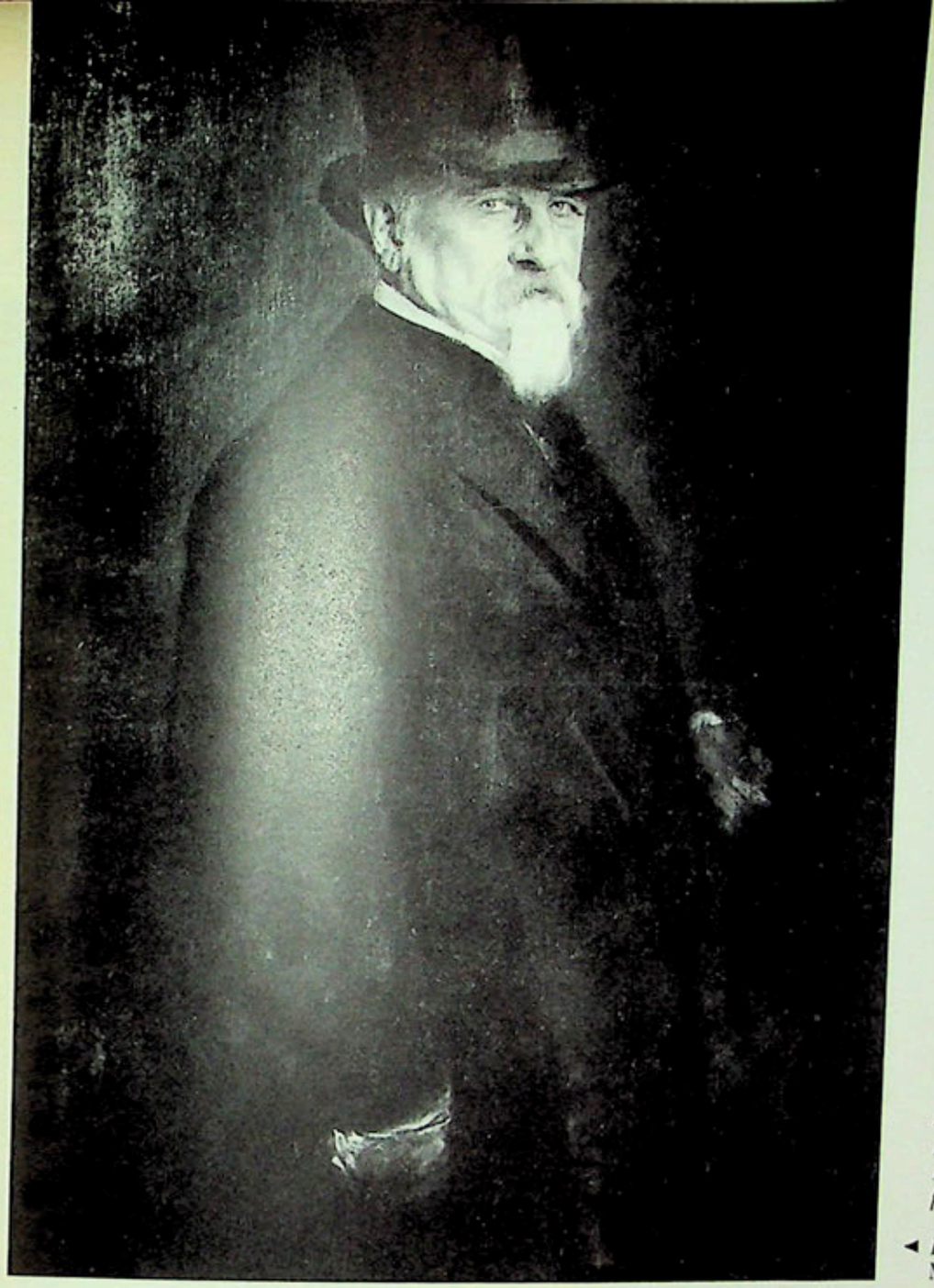
PAR EDGAR WIND

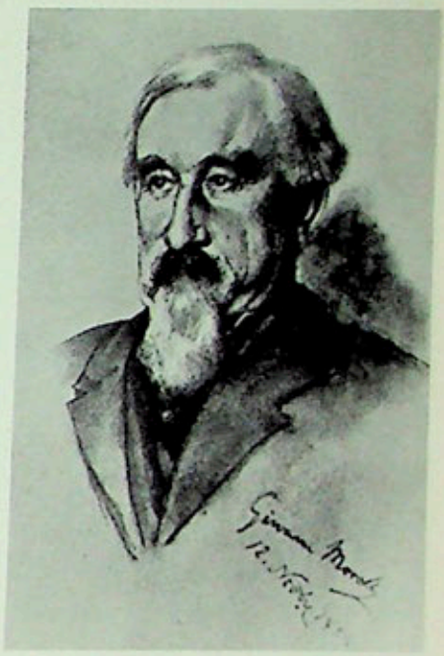
La critique n'est pas seulement l'appréciation de la beauté des œuvres d'art. Elle est aussi, et parfois d'abord, attribution des œuvres à leurs véritables auteurs. Cette forme de critique, qui fait appel avant tout au discernement visuel, «au coup d'œil», est habituellement désignée par le terme franco-anglais de «connoisseurship». Elle ne se ramène pas à l'histoire de l'art, elle en est une des bases. En voici esquissés l'historique, les principes, les conséquences.

Quand un Anglais emploie le mot connoisseurship, il ne peut s'empêcher de buter contre le mot *connoisseur*. (Prononcez connaisseur, connaisseurship). En effet, bien que les spécialistes anglais de l'art aient été éminemment habiles dans l'attribution des peintures et des dessins anciens à leurs véritables auteurs, la langue anglaise n'a produit aucun terme qui lui soit propre pour désigner ce genre d'habileté. Le connoisseur est encore ce qu'il était au dix-huitième siècle, un personnage qui se distingue par une certaine finesse et subtilité du goût, auxquelles un mot français semblait tout naturellement convenir. Par un juste retour, les mots anglais connoisseur et connoisseurship sont devenus intraduisibles en français, et il n'existe aucun équivalent dans cette langue qui exprime exactement et avec concision l'activité à laquelle ces termes se rapportent.

Pour se représenter ce qu'était le connoisseur du dix-huitième siècle, il serait risqué de s'en remettre entièrement à Hogarth, qui détestait tout ce qui était français et tout ce qui sonnait français. En outre, il était engagé dans une guerre personnelle avec ceux qu'il appelait les « trafiquants en peintures sombres, » ce qui était sa manière de poursuivre l'éternelle querelle des anciens et des modernes. Mais il connaissait bien ce qu'il haïssait et une satire intelligente est toujours éclairante. C'est ce que montre une lettre, brillante quoique malveillante, qu'il publia dans un quotidien sous la signature de « Britophil ». Il y raconte comment un innocent Anglais se laisse mystifier et finit par lâcher une forte somme pour une peinture « sombre » qu'il n'aime pas particulièrement. Et, pour l'induire à commettre cette folie, son tentateur lui tient, sur un ton supérieur, le discours suivant: « Monsieur, je m'aperçois que vous n'êtes pas un connoisseur; ce tableau, je vous l'assure, est dans la seconde manière d'Alesso Baldminetto, c'est-à-dire sa meilleure. Peint hardiment, et vraiment sublime... » Alors, crachant sur un coin tout à fait accessoire de la composition et le frottant avec un mouchoir sale, le charlatan bondit à l'autre extrémité de la pièce et s'écrie, ravi en extase: « Quel faire stupéfiant! Il faudrait avoir ce tableau un an dans sa collection pour commencer à découvrir la moitié de ses beautés! »

Hogarth avait le génie d'attraper les traits essentiels, et presque tous les traits essentiels de la connoisseurship du





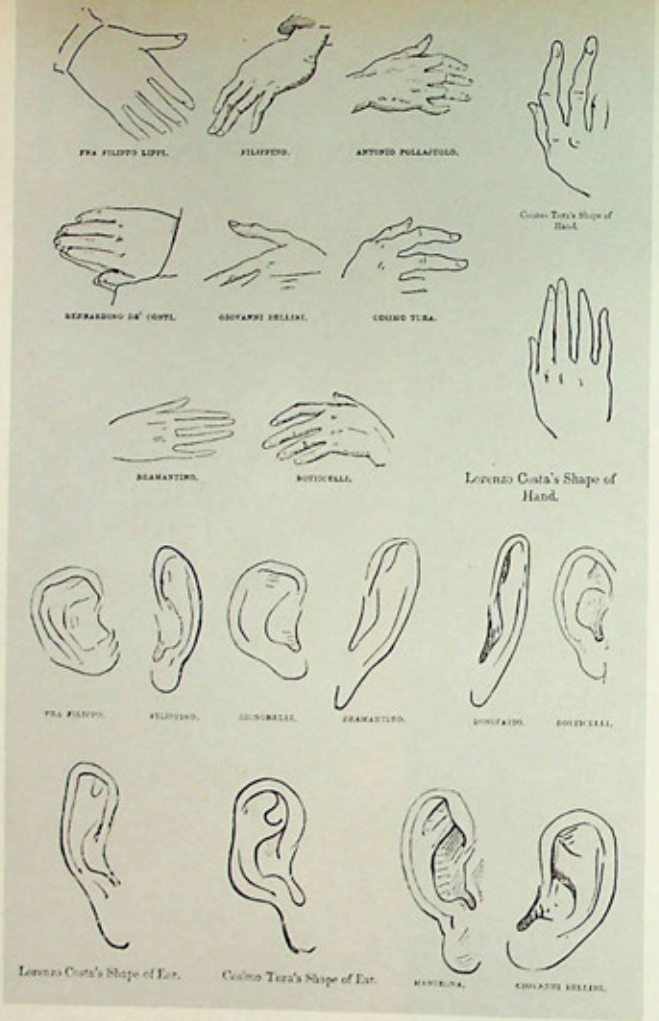
▲ *Portrait de* Giovanni Morelli, *dessiné en 1884 par la princesse Victoria, femme du futur empereur d'Allemagne, Frédéric III.*

◄ *Franz Seraph von Lenbach:* Giovanni Morelli. *Bergame, Accademia Carrara.*

dix-huitième siècle se retrouvent dans cette petite parodie. Le premier trait est d'accrocher un nom de peintre à une peinture anonyme, de faire ce qu'on appelle « une attribution »; et Alesso Baldminetto est un dérivé acceptable d'Alesso Baldovinetti, qui, lui, a eu la bonne fortune d'exister. Le second point essentiel est d'être très précis dans cette attribution; on nous dit donc que le tableau appartient à la seconde période de Baldminetto. Ensuite, il faut attirer l'attention sur un détail obscur du tableau et l'élever au rang d'élément capital. Enfin, et c'est peut-être le trait qui porte le plus, il faut faire un geste qui suggère qu'aucune raison ne peut être donnée à l'appui du jugement prononcé par le connoisseur, parce que tout cela est une question d'intuition, et par conséquent ineffable.

Depuis l'époque d'Hogarth, l'attention prêtée à l'authenticité des œuvres d'art s'est considérablement accrue et l'importance du connoisseur a grandi à proportion, non seulement au bénéfice des musées, des collectionneurs et du négoce, mais aussi au service des buts plus désintéressés et purement théoriques de l'histoire de l'art. Par exemple, si quelqu'un avance une théorie audacieuse au sujet des convictions religieuses de Rembrandt, le connoisseur vérifiera si les dessins de Rembrandt sur lesquels on fait reposer cette théorie sont réellement de la main du maître. Il n'est pas rare que les plus séduisantes constructions intellectuelles s'effondrent dès que le connoisseur commence à en éprouver les fondations. La connoisseurship en peinture est devenue une technique sérieuse, et, soumettant ses verdicts à des règles intelligibles, elle s'additionne volontiers de quelque philosophie. En tant que technicien spécialisé, le connoisseur moderne sait au moyen de quels critères on distingue l'original de la contrefaçon; il est en mesure de démontrer l'authenticité. En tant que philosophe, c'est-à-dire esthéticien, il considère ces traits mêmes, qui précisément révèlent l'authenticité, comme les éléments les plus importants d'un tableau. Etudions donc de près les deux aspects de son activité: la technique, et l'esthétique qui lui est sous-jacente.

La technique de la connoisseurship fut élaborée en méthode rationnelle au dix-neuvième siècle par un amateur lucide, dont l'œuvre est si parfaite qu'elle s'incorpora presque imperceptiblement à l'œuvre des professionnels qui vinrent après lui. J'ai nommé le grand innova-



◄ Oreilles et mains *dessinées par Morelli d'après des tableaux de maîtres italiens. Ces croquis illustraient les ouvrages qu'il consacra, sous le nom de I. Lermolieff, à la Galerie Borghèse (en haut et au centre) publié en 1874-1876, et à la Galerie de Berlin (en bas, L. Costa, C. Tura) en 1877.*

◄ *Bonaventura Genelli :* Prométhée. *Dessin. C'est Morelli lui-même qui servit ici de modèle au peintre dont il était l'ami.*

teur italien Giovanni Morelli. Lui-même connoisseur de génie, et d'une expérience exceptionnellement large, il détestait le verbiage grandiloquent qui rend toujours inutilement suspecte l'étude de l'art. Il était décidé à montrer que « faire une attribution » ne comporte aucun mystère; que, comme tout autre savoir-faire, celui-là exige un certain don et une pratique régulière; qu'il ne découle pas de pouvoirs irrationnels ou supra-rationnels, mais d'une compréhension claire des caractéristiques particulières grâce auxquelles l'auteur d'un tableau peut être reconnu dans son

œuvre. Dans ce but, il mit au point une méthode bien définie, qui, assurait-il, métamorphosait les attributions, de simples conjectures inspirées qu'elles étaient, en propositions vérifiables. Taxée de charlatanisme lorsqu'elle vit le jour, mais bientôt adoptée par Frizzoni, Berenson, Friedländer et bien d'autres, la méthode de Morelli repose sur une méticuleuse technique de la dissociation visuelle — un cas extrême de l'action d'isoler le fragment dans l'ensemble qui fait de notre perception de l'art une expérience strictement marginale.

Nous pouvons donc être amenés à découvrir que ce qui semble au premier abord excentricité professionnelle d'une méthode spécialisée est en fait l'affirmation raffinée, précise, et dès lors précieuse d'une excentricité bien plus profonde que nous sommes nombreux à partager. En d'autres termes, je risque cette suggestion qu'en certaines de nos manières habituelles d'aborder l'art nous sommes en quelque sorte des morelliens inconscients; ou, plus précisément, que la méthode morellienne a poussé certains de nos préjugés artistiques jusqu'à leur conclusion logique. Si Hogarth concevait le connoisseur comme une figure marginale dans la vie artistique de son temps et une sorte de fléau qu'on aurait pu éliminer avec profit, je me hasarderai à dire que la façon dont le connoisseur regarde l'art est devenue pour nous une habitude invétérée, parce que l'art lui-même s'est déplacé vers la marge.

Né à Vérone en 1816, Morelli devint bergamasque par choix, et il a laissé à Bergame une petite mais exquise collection de tableaux. Sa formation fut celle d'un médecin et d'un spécialiste en anatomie comparée. Il occupa quelque temps un poste d'assistant à l'Université de Munich, mais ne pratiqua jamais la médecine. Son existence fut tout entière absorbée par deux occupations: la politique et l'art. Jeune homme, il fréquenta le cercle de Bettina von Arnim, se lia aussi avec le poète Rückert, et fut un habitué de l'atelier du peintre Genelli, pour lequel il posa même — terrifiante idée — en tant que Prométhée. Mais, de 1848 à 1871, sa passion dominante fut celle de la patrie italienne, de la lutte pour l'unification de son pays. Ce ne fut que tard dans sa vie, quand il eut acquis la dignité de Sénateur du Royaume d'Italie, qu'il trouva le loisir de publier ses découvertes troublantes touchant l'art italien. Peut-être pour leur assurer une audience exempte de prévention, et pour satisfaire un certain goût romantique de la mystification, il les publia sous un pseudonyme bizarre et dans une langue étrangère.

Ses livres étaient prétendument écrits par un Russe, Ivan Lermolieff (anagramme russisé de Morelli) et traduits

Giorgione : Vénus endormie. *108×175 cm. Musée de Dresde. Jusqu'au jour où Morelli étudia cette peinture fameuse, elle était considérée comme une copie par Sassoferrato d'une œuvre perdue du Titien.*

en allemand par un soi-disant Johannes Schwarze (ce qui, à nouveau, signifie Giovanni Morelli). Dans une prose allemande vive et claire, sans aucune trace d'obscurité teutonique, mais abondant en tournures spirituelles bien slaves, le Russe qui lui sert de double joue le rôle d'un jeune touriste étonné mais résolu. A Florence il rencontre un patriote italien anticlérical, qui l'initie à ce que Berenson devait appeler les rudiments de la connoisseurship. « Comme je quittais, un après-midi, le palais Pitti », écrit notre Russe, « je me trouvai descendre l'escalier avec un monsieur d'un certain âge, apparemment un Italien de la meilleure société...» C'est sur ce ton désinvolte que s'ouvre le chapitre révolutionnaire sur « Les Principes et la Méthode ».

En dehors de l'amusement qu'il y prenait, Morelli avait des raisons tactiques de placer ses arguments dans un cadre fictif. L'usage du dialogue lui permettait d'opposer ses propres répliques, d'une simplicité directe et socratique, au langage ampoulé de ses contradicteurs. Au cours d'une visite imaginaire au musée de Dresde, le prétendu Lermolieff se trouve engager une conversation courtoise avec un opiniâtre bas bleu allemand, de noble naissance, Elise von Blasewitz, en présence du père de cette dernière. La dame est horriblement lettrée, cite Vasari et Mengs aussi couramment que les Schlegel, mais quand Lermolieff essaye de lui expliquer pourquoi la *Madeleine lisant* n'est pas du Corrège, les réminiscences littéraires de la demoiselle érudite s'interposent entre le tableau et ses lunettes cerclées d'or et elle finit par rejeter les vues du jeune homme comme entachées de « nihilisme russe ».

Quant aux nouvelles attributions, elles étaient spectaculaires. Pour donner un seul exemple, la *Vénus endormie* de Giorgione est aujourd'hui un tableau qui nous est si familier que nous pourrions nous imaginer qu'il a toujours été connu comme un grand Giorgione. Pour-

J. Constable: Paysage au cheval sautant. *54×72 cm. Londres, Royal Academy. Par comparaison avec l'esquisse reproduite page ci-contre, le tableau achevé paraît sans doute moins spontané, mais plus subtil et destiné à être observé dans tous ses détails.*

tant, jusqu'à ce que Morelli l'ait attentivement regardé, il était catalogué au musée de Dresde comme une copie par Sassoferrato d'un Titien perdu, ce qui avait une allure si savante que cela satisfaisait tout le monde et aurait certainement enchanté Hogarth. Au seul musée de Dresde, quarante-six tableaux furent rebaptisés à la suite des découvertes de Morelli et en d'autres musées le bouleversement fut du même ordre.

En quoi consiste la méthode de Morelli? Comme toutes les méthodes révolutionnaires, elle est à la fois simple et déconcertante. Morelli expliquait que

pour reconnaître la main d'un maître dans une peinture donnée, il faut suspendre, et même inverser la réaction esthétique normale. En regardant un tableau, notre tendance naturelle est de nous abandonner d'abord à l'impression générale, pour ensuite concentrer notre attention sur des particularités qui ont une importance artistique: composition, proportion, couleur, expression, geste. Rien de tout cela, dit Morelli, ne révélera avec certitude la main d'un peintre, parce que ce sont des procédés d'atelier que les peintres apprennent les uns des autres. Il est bien vrai, par exemple, que Raphaël a groupé certaines de ses figures en forme de pyramide, mais la composition pyramidale fut ensuite un lieu commun de l'école de Raphaël, si bien que sa présence n'atteste pas la main du maître. Les figures de Raphaël expriment souvent leur dévotion en levant les yeux au ciel avec sentiment, mais Raphaël avait appris ce truc du Pérugin, comme n'importe quel peintre de sa propre école allait pouvoir l'apprendre de lui. Lorsque nous voyons un tableau représentant un jeune visage et attribué à Léonard de Vinci, sans nous en rendre compte nous concentrons notre attention sur le sourire, qui est considéré comme caractéristique des figures de Léonard. Mais n'oublions pas que d'innombrables imitateurs et copistes ont concentré leur attention sur ce sourire avant nous, d'où il résulte qu'il est rarement absent de leurs tableaux. Bien plus, comme l'expression et la composition ont une signification artistique, le restaurateur s'efforcera de les sauvegarder: c'est là que la main du maître est oblitérée d'abord, par le fait même qu'elle est renforcée. Et ces caractères dominants, bien entendu, sont également ceux qui sollicitent le faussaire.

Morelli tira de ces observations la seule conclusion possible: pour identifier la main du maître et la distinguer de la main d'un copiste, nous devons nous en rapporter à de petites idiosyncrasies qui semblent accessoires, secondaires, à des traits qui paraissent à ce point étrangers à l'essentiel qu'ils ne pourraient retenir l'attention d'aucun imitateur, restaurateur ou faussaire: la forme d'un ongle ou du lobe d'une oreille. Comme ce sont là des parties inexpressives de la figure, il est vraisemblable que l'artiste, tout comme son imitateur par la suite, les exécutera de façon détendue. Ce sont les morceaux où il se laisse aller. Tel est le cœur du raisonnement de Morelli: l'instinct individuel d'un artiste pour la forme se manifestera à l'état pur dans les parties les moins significatives de son œuvre parce que ce sont les moins travaillées. A certains critiques de Morelli il a paru étrange que, comme l'écrira

J. Constable: Paysage au cheval sautant. *Esquisse pour le tableau reproduit page ci-contre. 51×74 cm. Victoria & Albert Museum.*

Max. J. Friedländer en 1919 dans *Der Kunstkenner*, « la personnalité d'un artiste doive se révéler là où son effort personnel est à son degré le plus faible ». Mais sur ce point la psychologie moderne viendrait certainement à l'appui de la thèse de Morelli: nos petits gestes automatiques révèlent notre caractère beaucoup plus fidèlement que n'importe quelle attitude composée que nous pouvons étudier avec soin. Morelli s'en est expliqué on ne peut plus clairement: « De même que la plupart des hommes qui parlent ou écrivent ont des habitudes verbales et emploient leurs mots ou tournures favorites sans que leur volonté intervienne, et même parfois tout à fait hors de propos, ainsi, presque chaque peintre a ses propres particularités, qui lui échappent sans même qu'il en ait conscience... Quiconque veut étudier un peintre de près doit donc savoir découvrir ces vétilles matérielles et se pencher sur elles avec soin: elles jouent le même rôle que les fioritures pour l'étude de la calligraphie. »

Les livres de Morelli ne ressemblent à aucun des autres livres consacrés à l'art; ils sont parsemés de reproductions de doigts, d'oreilles, inventaires scrupuleux de toutes ces bagatelles négligeables par lesquelles un artiste se trahit, tel un criminel repéré au moyen d'une empreinte digitale. Comme tout musée étudié par Morelli se met à ressembler à une galerie de repris de justice, ne jugeons pas trop sévèrement ceux qui, au premier abord, accueillirent les critères morelliens avec consternation: ils heurtent gravement l'esprit idéaliste dans lequel nous abordons les grandes œuvres d'art. Morelli nous invite à identifier un grand artiste non point à la puissance créatrice par laquelle il nous émeut ou d'après l'importance de ce qu'il a à dire, mais par la contraction spasmodique et le léger bégaiement qui diffèrent des parafes de ses imitateurs. Mais ne perdons pas de vue le but que vise Morelli: c'est la *main* du maître qu'il veut découvrir, et, dans la mesure où notre propos se définit ainsi, nous ne devons pas répugner à l'étude des signes peu exaltants par lesquels une main se distingue d'une autre.

Mais aussi n'oublions pas que Morelli était né en 1816, et que son culte pour le fragment considéré comme la véritable signature de l'artiste est une hérésie romantique bien connue. En dehors de toutes préoccupations d'attribution, qui le poussaient à rechercher le fragment demeuré intact, il se méfiait de l'œuvre achevée en tant que telle, parce qu'il détestait la convention en art. Il rejetait comme trompeur, banal et stérile le lieu commun esthétique, ou la règle académique, et il les fuyait pour se réfugier dans ces perceptions minuscules, intimes, seules sauvegardes selon lui de la pure sensibilité. Voyant nettement où le conduisait la logique de sa méthode, il en vint à considérer l'étude des dessins comme plus fondamentale que celle des tableaux. L'esquisse spontanée conservait dans sa fraîcheur ce qui, dans le labeur de l'exécution, tendait par la suite à se faner. Encore aujourd'hui, nos rapports avec l'art portent la marque de cette préférence morellienne. Nous ne pensons avoir saisi l'âme d'un tableau qu'après être remontés jusqu'à ces notations brutes dans lesquelles la main du maître vibre et frémit. Le chef-d'œuvre achevé est mort, mais l'ébauche initiale nous aide à le faire revivre.

W. Hogarth: La marchande de crevettes. *63×52 cm. Londres, National Gallery.*

Comme le dit Focillon dans la *Vie des Formes*, « l'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre ».

C'est là que la sensibilité spéciale qui guide le connoisseur lors d'une attribution se confond avec un penchant beaucoup plus universel de l'imagination, qui nous entraîne, pour la plupart, connoisseurs ou non, quand nous regardons des tableaux, à la poursuite de la fraîcheur, de l'immédiat. Nous cédons à l'attrait du coup de pinceau spontané et nous délectons à la sensation condensée dans l'instant. Que de fois n'avons-nous pas entendu des admirateurs de Hogarth ou de Constable répéter l'insupportable cliché qui voudrait que seules leurs esquisses révélassent leur force artistique, tandis que le soin et le labeur qu'ils ont consacrés à leurs tableaux achevés serait une déplorable aberration, payée de la perte de leur spontanéité. La richesse de texture d'un Constable achevé est à coup sûr moins spontanée que l'excitation du premier projet, mais c'est une image plus élaborée et plus mûre, qui doit être regardée d'un œil moins nerveux et observée d'assez près pour que rien n'échappe du détail des nuances. Que les tableaux de Constable doivent être regardés de près, et non point à une distance « impressionniste », correspond à des intentions qu'il a formulées explicitement. Et dans les tableaux de Hogarth, la netteté, le mouvement incessant, l'adresse du pinceau étaient destinés à « entraîner l'œil dans une course effrénée », comme il le dit dans son *Analysis of Beauty*, mais notre imagination visuelle est beaucoup trop pesante pour suivre les complexités calculées de ses dessins finis. Au lieu de cela, nous nous engouons de l'esquisse superbe qu'est la *Shrimp Girl* ou de la *Danse Campagnarde*, inachevée, et déplorons que tous ses tableaux n'aient pas été laissés à l'état d'esquisse et donc de même fraîcheur que ces deux-là.

Cet appétit pour la vivacité du premier jet apparaît dans un récent article, consacré à la technique qui permet de sauver les peintures murales florentines anciennes de la décomposition. « En détachant une fresque du mur », nous explique l'auteur, « il est souvent possible de la séparer également de la *sinopia*, c'est-à-dire de l'esquisse préliminaire qui est peinte sommairement par dessous. Les *sinopie* ne sont, bien entendu, que de simples ébauches, et il n'entrait en aucun cas dans l'intention de l'artiste qu'elles dussent être vues. Mais pour un œil moderne elles offrent souvent une plus grande vitalité que l'œuvre terminée et elles sont toujours d'un intérêt considérable. Ce doit être une grande tentation que de restaurer des fresques uniquement, ou dans une large mesure, pour dégager les *sinopie*, et l'envie démange sans doute bien des doigts de détacher les Masaccio des murs de la chapelle Brancacci. Qui sait quels chefs-d'œuvre dans la maîtrise du dessin rapide nous découvririons alors? » (*The Times*, 10 décembre 1958.)

Parce que la sensation dans l'instant nous parle plus fort que l'entreprise soutenue de l'imagination, nous tombons dans ce travers typiquement romantique que Wordsworth, en 1800, appelait « une soif dégradante pour la stimulation immodérée ». Dès lors, le prix que nous attachons à l'ébauche, à l'œuvre d'art arrêtée à son début pour l'amour de la spontanéité, constitue un préjugé qui crée autour de l'artiste une atmosphère débilitante: nous encourageons une lutte pour l'immédiat, une façon de produire spécieuse par laquelle toute œuvre, si travaillée soit-elle, tente de donner l'impression d'avoir été improvisée d'un seul jet. Jamais le *capriccio* en art, l'arrangement efficace d'irrégularités frappantes, n'a occupé au même point qu'aujourd'hui la position dominante. Pour faire comprendre que le mot *capriccio* n'est pas employé ici dans un sens péjoratif, il suffit de mentionner les superbes capriccios de Goya ou de

Piranèse, ou encore un capriccio moderne aussi brillant que *Songe et Mensonge de Franco* de Picasso. Reste que, dans le passé, le *capriccio* était cultivé comme un exercice strictement marginal, alors qu'il prédomine chez Picasso et la plupart des artistes modernes: Klee, Miró, Chagall, Ernst en sont des exemples évidents, Léger et Braque de moins évidents, de même que Lipschitz et occasionnellement Henry Moore. Empressons-nous d'ajouter que les impulsions antirationnelles de l'art actuel plongent leurs racines bien plus profond que la méthode morellienne, qui n'est rien autre chose qu'un symptôme épuré, nettement circonscrit et remarquablement clair, d'un déplacement de la perception, qui d'ailleurs déborde largement le domaine des arts visuels.

C'est un fait curieux et mémorable que le culte romantique du spasme, tout en provoquant la crise des arts, a produit, pour l'étude historique de la peinture, une méthode d'analyse valable. La technique qui consiste à gratter une peinture, presque jusqu'à sa disparition totale, pour en obtenir l'essence graphologique pure, a donné une base solide à la connoisseurship, et il serait absurde de penser que nous pourrions nous en passer. Aucun test de laboratoire, si utile soit-il, ne peut remplacer entièrement les tests morphologiques de Morelli. La « main » doit finalement toujours être reconnue à son graphisme propre, quelle que soit la couche de pigment où ce graphisme doive être recherché. L'idée, parfois exprimée par des historiens d'art, que l'analyse morellienne puisse un jour sembler vieillie, est donc aussi chimérique qu'il le serait de supposer que la paléographie puisse un jour devenir démodée pour l'étude des manuscrits anciens.

Mais il faut distinguer entre une technique valable pour l'histoire de l'art et la conception générale de la nature de l'art qui inspira les premiers maîtres de cette technique. Ce qui affaiblit la relation du connoisseur avec la peinture, et plus particulièrement avec la peinture du passé, est sa tendance à sacrifier presque tout à la fraîcheur. Son critère est la seule sensibilité, le sentiment de la touche authentique. Il cultive le fragment pur, transformant l'art tout entier en musique de chambre à usage intime.

(Suite en page 96.)

W. Hogarth : La danse campagnarde. *Esquisse. 69×90 cm. Londres, South London Art Gallery.*

nouvelles

ICÔNES

au Musée du Louvre

par Etienne Coche de la Ferté

L'intérêt historique et artistique de l'icône n'a cessé depuis la guerre de croître dans l'opinion cultivée des pays occidentaux. A Recklinghausen dans la Ruhr, un musée lui a été consacré et présente déjà une belle collection offrant un grand choix de thèmes iconographiques. A l'occasion du Congrès international d'Etudes Byzantines, qui s'est tenu à Ochrida, en 1961, les autorités yougoslaves avaient organisé une exposition d'icônes serbes, témoignant par là de l'importance qu'ils attachaient à cette branche de l'art byzantin, jadis plutôt négligée. La section d'Antiquités Chrétiennes du Musée du Louvre a cherché elle aussi à augmenter le nombre très restreint des peintures byzantines ou post-byzantines que comportait le fond du Musée.

L'intérêt des documents qu'on a pu réunir ici et qui sont tous des acquisitions récentes, est de donner quelques exemples des différentes tendances de style ou de quelques types iconographiques rares ou curieux dans la peinture grecque et russe; les plus grands chefs-d'œuvre sont, dans ce domaine, restés dans leurs pays d'origine et les pays d'Occident ne peuvent guère s'attendre à s'en assurer la possession.

Parmi les étapes essentielles de l'évolution de la peinture d'icônes à Moscou, figure la carrière du peintre Denys, artiste laïc qui travaillait dans la tradition de Roublev; il apporta à celle-ci vers la fin du XVe siècle une modification capitale, en partant de l'art si subtil, si classique du grand maître moscovite, pour arriver à un style plus élégant, plus facile, plus assimilable qui en somme rendit l'imitation des grandes œuvres plus aisément réalisable. La manière de Denys comporte un raffinement et une harmonie de ligne qui certes étaient propres à ce maître et à son grand talent: mais le fait d'allonger la silhouette humaine (à cet égard, il y eut des antécédents à Denys), son parti pris d'adoucir en quelque sorte la majesté byzantine et de rendre le style plus familier, marqueront la peinture contemporaine et tandis que Roublev n'eut pour ainsi dire pas de disciple, Denys compta des quantités d'imitateurs. C'est en tant qu'illustration de cette nouvelle mode qui devait durablement s'imposer, qu'il faut considérer l'archange Gabriel légué par madame la générale Catroux (fig. 6). Elle avait acquis ce panneau à Moscou, à l'époque de la mission diplomatique du général. Il provient du registre principal d'une iconostase, celui de la Deisis ou Imploration. Au centre de cette série, figurait le Christ trônant entre la Vierge d'Intercession et saint Jean-Baptiste. C'est un des deux archanges qui encadraient ce groupe que nous voyons ici. La petitesse de la tête, la longueur excessive des jambes sont l'expression caractérisée du maniérisme de Denys, selon l'interprétation si fréquente qu'en ont donnée ses imitateurs au XVIe siècle et même au-delà.

L'autre icône léguée par la générale, don très apprécié lui aussi, et dont nous tenons à souligner ici l'intérêt, représente l'Annonciation et a dû faire partie de la rangée des Douze

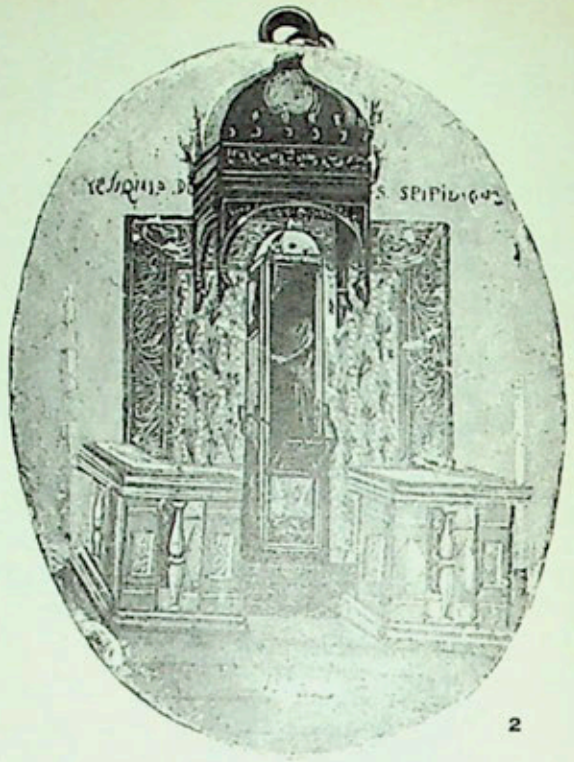
1 L'Hospitalité d'Abraham. *16×14 cm. Les trois anges représentent la Trinité, ils sont encadrés par Abraham et Sarah; un serviteur sacrifie le veau, préfigure de l'Agneau. Ecole Stroganov. Moscou, début XVIIe siècle. Acquisition récente du Louvre.*

Fêtes sur une iconostase, série iconographique représentant les principaux événements de la Vie du Christ et de sa mère et dont l'Annonciation est un élément traditionnel (fig. 9). Cette rangée se situe immédiatement au-dessus de celle de la Deisis. Sujet classique entre tous, traité dans un style qui est intermédiaire entre celui de Novgorod (qui s'était d'abord imposé à Moscou) et la manière qui s'élabora ensuite dans la capitale, sous des influences diverses dont une des plus essentielles, fut, comme nous l'avons dit, celle de Denys. Comme en retour ce style moscovite s'irradia vers Novgorod, il n'est pas interdit d'hésiter entre ces deux centres pour localiser cette Annonciation, encore que l'attribution à la capitale demeure la plus vraisemblable.

Vers la deuxième moitié du XVIe siècle, à Moscou, commença à se manifester une tendance qui s'était déjà exprimée dans certains centres plus nordiques; elle a été associée à la famille des mécènes Stroganoff, car certaines des icônes de la nouvelle manière ont été peintes pour cette riche famille. Mais le rôle exact de ces protecteurs a été discuté et il est probable que les innovations ne sont que partiellement le fait d'artistes pensionnés par eux. Quoi qu'il en soit, l'appellation est commode et recouvre aujourd'hui un certain nombre d'œuvres qu'apparente une manière miniaturiste, aux tons chauds et variés, un style précis, souvent encombré d'une abondance iconographique nouvelle, surtout dans les petits formats. Des peintres de talent comme Savin et Tchirin peuvent y être rattachés. Le Louvre ne possédait aucune œuvre de ce genre, aussi ce fut pour nous une réelle joie que d'y faire entrer deux icônes, typiques de la manière Stroganov, et qui la représentent sinon suffisamment encore, du moins honorablement.

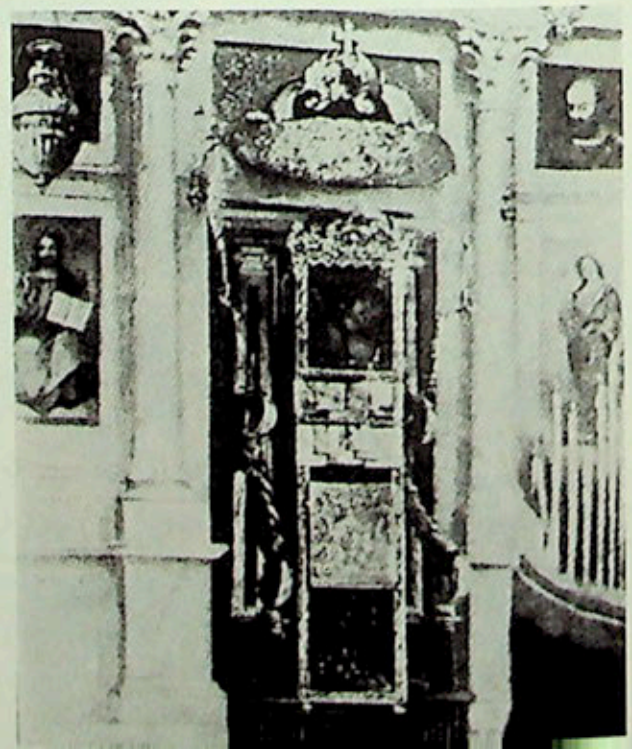
C'est parmi les moines du désert que le sujet choisi par le peintre nous transporte (fig. 7 et 13). L'Egypte d'abord, la Syrie bientôt aussi, depuis saint Antoine, saint Pachôme et saint Syméon, ont fourni à l'Eglise primitive, puis à l'Eglise orientale tout entière d'abondants exemples de ces vocations mystiques épanouies dans la solitude du désert, ou dans un monastère sur les confins des sables; leur puissance de séduction multipliée par d'étonnants miracles donnera une forte impulsion au christianisme méditerranéen.

Si leur exemple fut suivi en Occident, puisque saint Benoit s'en inspira, l'iconographie de ces saints a surtout fleuri dans l'art copte et byzantin et à leur suite dans l'art russe. Parfois des reflets de ces thèmes s'en viennent orner les murs ou les chapiteaux de nos églises occidentales. Les pèlerins en ont facilité le rayonnement en même temps qu'ils répandaient la rumeur des miracles les plus extravagants. C'est peut-être à un modèle copte que remonte l'iconographie de saint Zosime, moine de Palestine, (qu'on ne confondra pas avec le pape et les martyrs



2

3



4

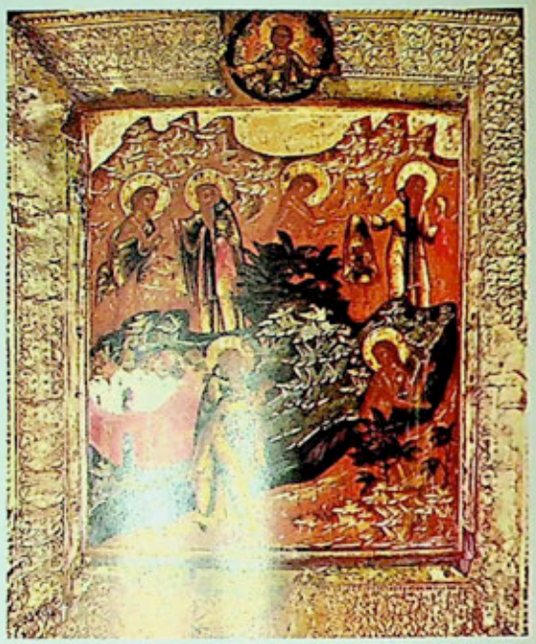
2 Icône des reliques de saint Spiridon *appartenant à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Mayence. Corfou, XVIIIe s.*

3 Ex-voto à saint Spiridon *en argent repoussé, représentant le donateur en prière devant la chasse. Corfou, église Saint-Spiridon.*

4 Vue de la châsse d'argent *contenant les reliques de saint Spiridon dans l'église du saint à Corfou. On notera la quasi-identité avec les icônes du même sujet reproduites fig. 2 et 5 et l'exactitude de certains détails matériels, comme le panneau se rabattant.*

Page ci-contre

5 Les reliques de saint Spiridon. *66 × 45 cm. Icône grecque peinte sans doute à Corfou au XVIIIe siècle. La momie du saint drapée dans un manteau de moine est dans une châsse d'argent dressée sous un baldaquin, comme elle se trouve placée réellement aujourd'hui encore dans l'église saint Spiridon à Corfou (fig. 4). Acquisition récente du Louvre. Section des Antiquités Chrétiennes.*



Page ci-contre, à gauche

L'archange Gabriel. *92×33 cm. Panneau ayant fait partie d'une iconostase, rangée de la Deisis, Moscou, XVIe s. Legs de la Générale Catroux à la Section des Antiquités Chrétiennes du Louvre.*

En haut, à droite

Icône de saint Zosime et de sainte Marie l'Egyptienne: *rencontre de saint Zosime et de sainte Marie au désert; le moine lui remet son manteau; il lui donne la communion. En bas, le monastère de Zosime. 33×27 cm. Ecole Stroganov. Moscou, fin XVIe s. L'encadrement est en cuivre repoussé et contemporain de la peinture. Ancienne coll. Z. Henriksen. Acquisition récente du Louvre.*

Au centre

L'Hospitalité d'Abraham. *Acquisition récente du Musée du Louvre. Section des Antiquités Chrétiennes. Voir page 41 un agrandissement de cette icône, permettant la comparaison avec la mosaïque de Sainte Marie Majeure reproduite ci-dessous.*

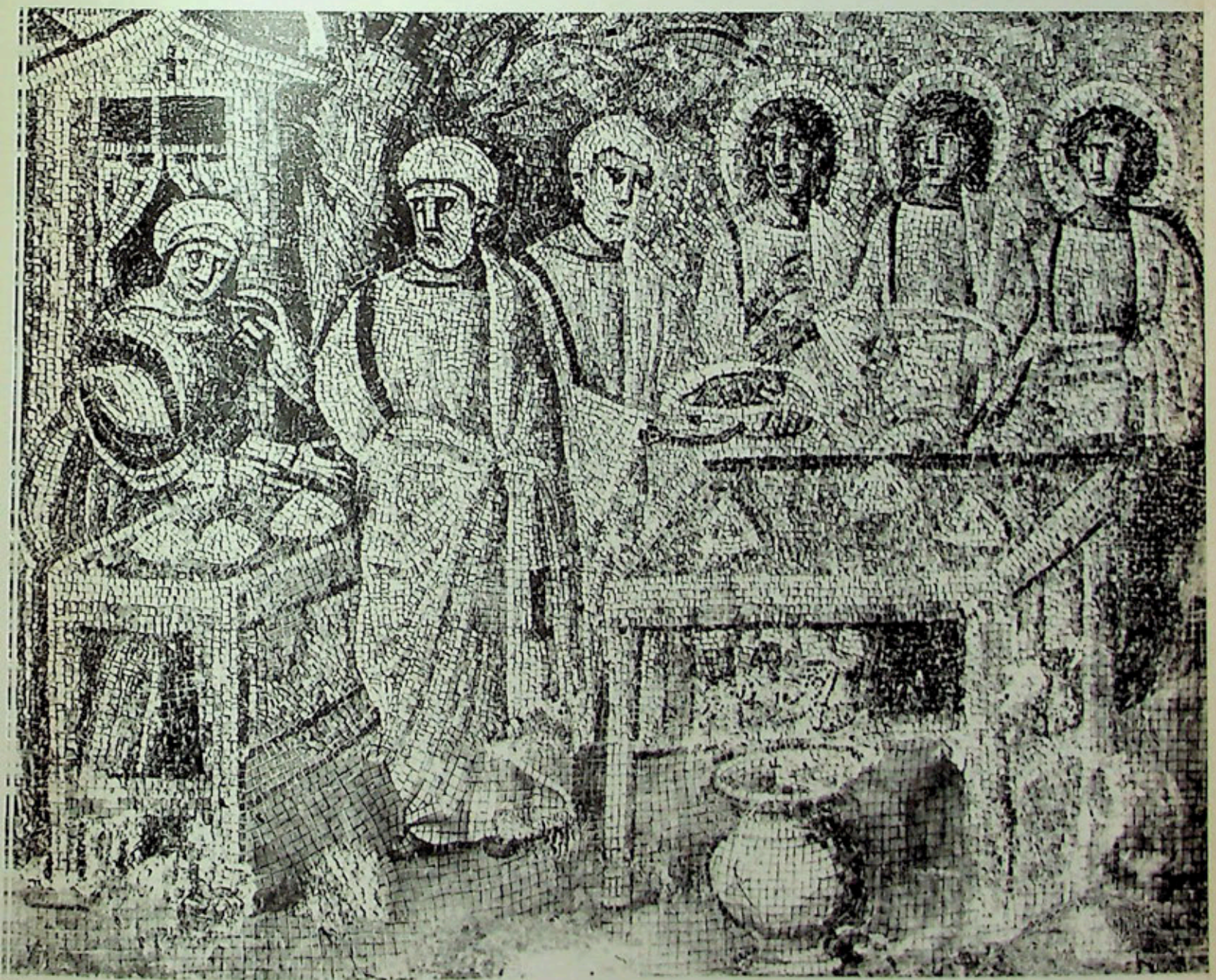
En bas

L'Annonciation. *51×41 cm. Icône ayant fait partie de la série des Douze Fêtes dans une iconostase. Moscou (?). XVIe s. Legs de la Générale Catroux à la Section des Antiquités Chrétiennes du Louvre.*

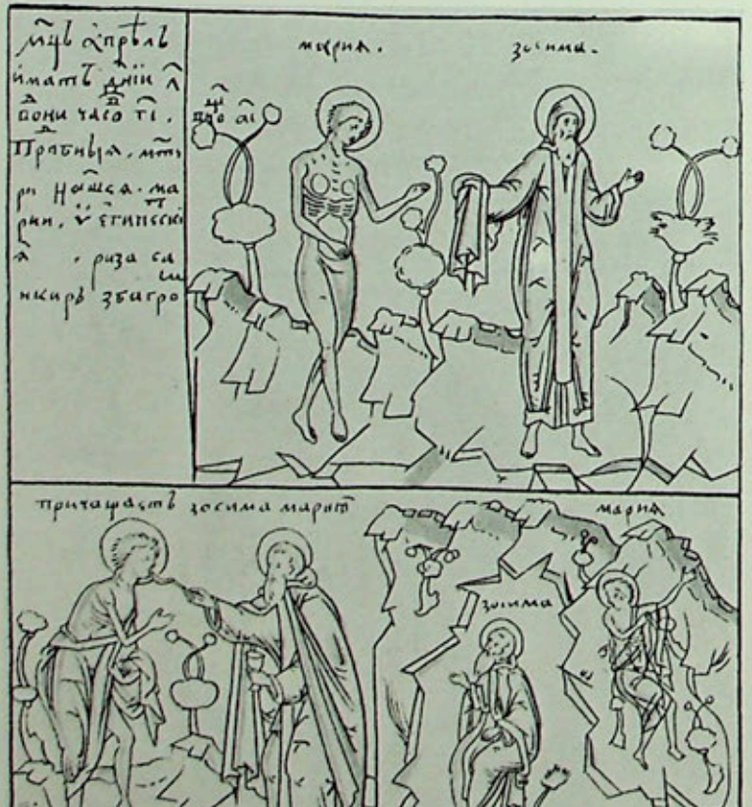
L'Hospitalité d'Abraham. *Mosaïque de l'église sainte Marie Majeure à Rome. Vers 440. On notera que le serviteur passe le plat aux trois anges tandis que sur l'icône (fig. 8 et 1) il égorge le veau.*

du même nom): en même temps qu'en Cappadoce, nous voyons le saint apparaître vers le XIIe siècle sur un manuscrit grec (fig. 11), dans la scène qui restera caractéristique de son histoire: l'épisode de la communion donnée au désert à sainte Marie l'Egyptienne, au moyen d'un chalumeau. C'est la même scène, mais inversée, que nous retrouvons sur l'icône. Elle forme un des trois épisodes ici traités sur un fond ocre où quelques rares verdures se détachent avec l'éclatant monastère rose. C'est celui de Zosime situé au bord du Jourdain. Nous sommes en présence d'un cycle narratif encore que réduit. Comme le veut la légende, Zosime, qui vivait au Ve siècle, ayant traversé le Jourdain, rencontra la pénitente presque nue, tant ses vêtements s'étaient usés pendant son long séjour au désert. Il lui tend son manteau. Elle lui demande alors de revenir l'année suivante pour lui apporter la communion; c'est le sujet de la troisième scène vers le haut.

L'accumulation des personnages et des décors dans un format réduit, la gamme si colorée par le moyen du rose, du vert et du brun sombres appartiennent bien à ce genre que l'on qualifie, avec les réserves que nous avons dites, école Stroganov. D'ailleurs, nous avons la confirmation du fait par le *Podlinnik* ou Guide de la peinture des Stroganov, où l'on



11



12

voit traité le thème de saint Zosime et de sainte Marie l'Egyptienne (fig. 12). Mais sur ce modèle, dont les peintres étaient tenus de s'inspirer très exactement, un des trois motifs a été changé par rapport à notre icône. La rencontre dans le désert avec le Jourdain et le monastère ont été supprimés et remplacés par la scène du lion qui apparaît selon la tradition, au moment de la mort de Marie et aidera le moine à donner à la sainte une sépulture. Ainsi nous avons la preuve qu'une icône très voisine de la nôtre, sinon exactement la même, figurait parmi les modèles dont s'inspiraient, à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, les peintres dits de l'école Stroganov.

Un exemple encore plus frappant du goût miniaturiste qui se développa à Moscou autour du milieu Stroganov est fourni par l'icône de très petite dimension représentant l'Hospitalité d'Abraham (fig. 1 et 8); son format la rend commode aux pratiques de la piété domestique. Le thème de la Trinité, si malaisément traité par l'art chrétien occidental, a trouvé très tôt une expression élégante dans l'art byzantin. La question était d'importance, car théologiquement la Trinité joue un rôle appréciable dès saint Augustin. C'est parmi les mosaïques de Sainte Marie Majeure à Rome (fig. 10) que nous rencontrons pour la première fois l'image que retiendra l'art byzantin pour illustrer ce concept. Le sujet choisi est celui d'Abraham et Sarah, campant aux chênes de Mamré et accueillant à leur table, trois jeunes hommes qui se révèlent être trois anges (Genèse, chap. XVIII). Une allusion d'Eusèbe de Césarée semble indiquer que l'iconographie de la scène était connue depuis longtemps (même avant le Christianisme). Le veau sacrifié en l'honneur des trois hôtes prit la valeur d'une préfiguration de l'Agneau Mystique et ainsi en même temps que les anges étaient assimilés à la triple présence de la Divinité, le contenu de l'icône se chargeait accessoirement d'une signification eucharistique. Alors que dans la célèbre icône de Roublev, la représentation est simplifiée à l'extrême et ne comporte plus que les trois anges assis à une table autour du plat qui leur est offert par Abraham, comme on peut s'y attendre à l'époque des Stroganov, notre peintre a donné de la scène sa version la plus complète. La tente du pasteur est devenue un pavillon richement orné; Sarah et Abraham se tiennent de part et d'autre des convives dans un paysage assez détaillé, et au premier plan, un serviteur égorge le veau pour le servir aux hôtes. Il adopte presque exactement l'attitude du taurobole, du sacrificateur du taureau dans les représentations mithriaques. Simple rencontre ou lointaine parenté? Il est bien difficile de répondre sur ce point. Mais en tout cas le sujet n'est pas de création récente. Il comporte des variantes: dès sainte Marie Majeure, le serviteur est présent, mais il ne joue pas le rôle du sacrificateur, il offre le plat. En Cappadoce, sur une fresque de Tchareqle Kilissé, nous voyons le veau vivant devant la table, mais il n'y a pas de serviteur; nous

11 Saint Zosime donne à sainte Marie l'Egyptienne la communion, au moyen d'un chalumeau. *Miniature du ms. Supplt. grec 1276, fol. 95, Bibliothèque Nationale, Paris. XIIe siècle. Cette miniature pourrait être inspirée d'un modèle copte sensiblement plus ancien. La scène se retrouve presque telle quelle sur l'icône.*

12 Modèle pour une icône de saint Zosime et de sainte Marie l'Egyptienne, *au folio 131 du Podlinnik (Guide) Stroganov (publié en fac-similé à Moscou en 1868). Sauf la scène du lion, ne figurant pas sur l'icône du Louvre, les épisodes concordent à peu près.*

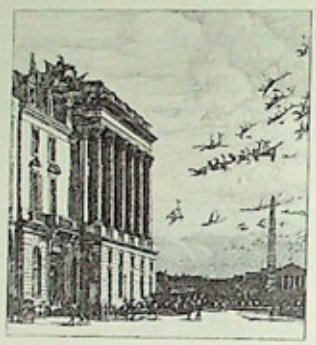
13 Saint Zosime donne la communion à sainte Marie l'Egyptienne. *Ce détail agrandi de l'icône reproduite fig. 7 permet la comparaison avec le manuscrit du XIIe siècle de la Bibliothèque Nationale et le modèle donné par le Guide Stroganov reproduit ci-contre.*

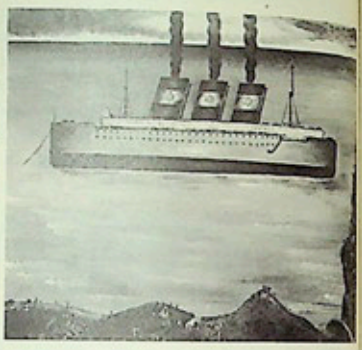
retrouvons enfin la scène composée à peu près comme on la voit ici, à Novgorod, au XVe ou XVIe siècle (et sans doute pourrait-on remonter plus haut). Le sacrificateur réapparaît épisodiquement dans les icônes russes sans jamais s'imposer exclusivement par rapport à la version simplifiée. Admirons ici l'équilibre de la scène, la richesse iconographique contenue dans une surface si exiguë, sans qu'il s'en dégage aucune impression de gêne ou d'effort dans la composition. Si elle ne se présente pas comme une création originale, l'œuvre témoigne du moins d'une virtuosité incontestable, tant dans le maniement des couleurs que dans l'habileté du dessin.

13

L'art des icônes a continué à se développer en Grèce lorsque Byzance eut disparu et que la domination turque se fût établie sur le monde orthodoxe balkanique. L'influence turque fut d'ailleurs à peu près nulle sur l'évolution de la peinture. Mais, tandis que se maintenaient tant bien que mal les traditions byzantines, les contacts artistiques étaient fréquents avec l'Italie. En dehors de cette influence prépondérante, on peut signaler aussi, venue d'un Occident plus septentrional, l'incidence de la gravure et particulièrement de la gravure allemande. Mais dû à la vitalité de la vie religieuse orthodoxe, il y eut aussi — encore que d'une façon limitée — un renouvellement iconographique. C'est un cas de ce genre que constitue l'icône des reliques de saint Spiridon que nous présentons ici (fig. 5). Spiridon, berger cypriote, naquit dans la deuxième moitié du IIIe siècle. Converti au christianisme et promu malgré ses humbles origines à l'épiscopat de Trimithonte en Chypre, il fut, lors des dernières persécutions religieuses, maltraité, éborgné puis envoyé dans les mines; il assista, après la paix de l'Eglise, au premier concile, celui de Nicée en 325. Il participa encore au concile de Sardaigne en 346 avant de mourir peu après. Sa vie est racontée par Sozomène, un historien de l'Eglise antique et reprise au XIe siècle dans le ménologe de Basile II. Doué de pouvoir miraculeux, il fut rangé parmi les grands hiérarques de l'Eglise orthodoxe; son culte n'est pas resté très vivant à Chypre car son corps transporté vers le VIIe siècle à Constantinople, où il fut partagé entre plusieurs Eglises, fut ensuite ramené à Corfou lors de la prise de Constantinople par les Turcs en 1453, ou peu après. C'est à Corfou que sa carrière posthume devait devenir brillante. Promu au rang de patron de l'Heptanèse (les sept Iles Ioniennes), il devait sauver Corfou de la peste en 1630 et surtout provoquer, le 11 août 1716, une tempête qui contribua à l'anéantissement de la flotte turque menaçant l'île. Depuis ces hauts faits son renom s'est accru, ses reliques conservées dans une châsse d'argent, dressée dans une chapelle de l'église saint Spiridon à Corfou, sont promenées en procession à l'occasion de l'anniversaire de ces diverses circonstances; elles sont alors présentées aux malades et acclamées comme dispensatrices de faveurs miraculeuses. Aussi l'iconographie du saint s'est-elle transformée et beaucoup développée à partir de cette glorieuse période. *(Suite en page 95.)*

Contestée pendant longtemps, la grande allur





Le Ministère de la Marine. ►
Gravure de Méryon.

Ci-contre, à droite
Le Navire. *1906.*
Coll. Me P. Garson, Paris.

Page ci-contre
Yves Tanguy en 1936.
Photographie de Man Ray.

PAR PATRICK WALDBERG

Dans le nom de Tanguy il y a le tangage. Rien d'étonnant à ce qu'une de ses premières toiles, que l'on peut voir dans le salon de Me Paul Garson, représente un bateau. Roulant sur les friselis d'une mer bleue, c'est un merveilleux paquebot dont les trois cheminées crachent une fumée dense, qui pousse vers le ciel à la manière des ifs. Un tel tableau, dans sa facture naïve, semble conçu par un enfant: par l'enfant que Tanguy n'a pas cessé d'être, même à l'âge où, pour le commun des hommes, se ternit la grâce. Yves Tanguy aurait pu dire, comme Rimbaud: «J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte.» Qu'on m'entende bien: il avait l'intelligence sous sa forme la plus rare, celle qui se passe du discours. Et s'il n'avait pas l'esprit généralisateur, du moins possédait-il la connaissance immédiate, celle des «brûleurs d'herbe» de jadis, enivrés d'extases crépusculaires et tirant leur étrange pouvoir des perles vénéneuses du gui. Tanguy, mon bel eubage! Né pour conduire des rondes de follets ou des festins lunaires de korrigans, il était moins armé que d'autres pour affronter un monde de dure réalité. Il sut néanmoins se

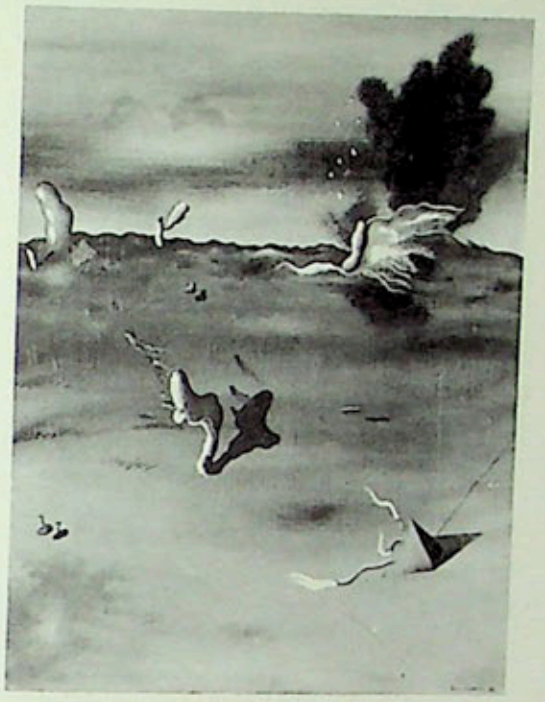
oétique de cette œuvre commence à s'affirmer

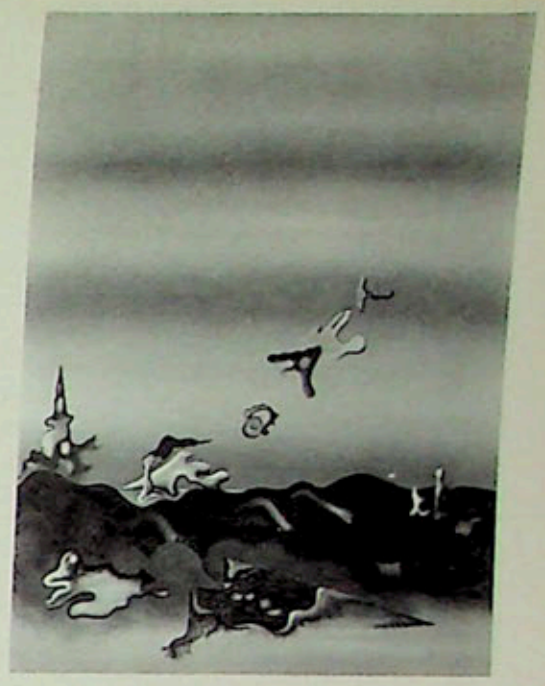
YVES TANGUY

Mort guettant sa famille. *1927.* *Collection Mme Jeramec.*

Il vient. *1928. Collection Mme S. Collinet.*

Peinture. *1928. 116×89 cm. Collection Galerie A. F. Petit.*





Peinture *1930. 81×65 cm. Collection Galerie A. F. Petit.*

constituer un univers sélectif, irrationnel, nourri d'une inépuisable faculté d'émerveillement. La violence qui était en lui explosait parfois au grand jour, l'entraînant à de dangereuses extravagances.

Son art fut sa sauvegarde. Les matinées à l'atelier, qu'il entretenait avec un soin méticuleux de marin nordique, durent compter dans sa vie comme des moments heureux. Ailleurs, il était quelque peu enfant perdu. Mélancolique et tendre, il supportait mal l'indifférence et la banalité des jours et cherchait souvent, par l'usage d'excitants simples — le vin, l'alcool — l'invitation au voyage. Sa vie eût pu être cruelle si elle n'avait été illuminée par les feux de joie de l'amitié.

Il importe de savoir que Tanguy est né, le 5 janvier 1900, au Ministère de la Marine, Place de la Concorde, à Paris. C'est ce même bâtiment que Charles Méryon le visionnaire montrait dans une de ses dernières gravures, en 1865, assailli par une troupe angoissante de créatures ailées. Le rapprochement a été fait par d'autres commentateurs mais on a omis de noter qu'au bas de la gravure où il dépeint aussi singulièrement le futur lieu de naissance de Tanguy, Méryon avait écrit en sous-titre: *Fictions et Vœux*. Méryon fut enseigne de vaisseau, le père de Tanguy avait été capitaine et Yves lui-même navigua quelque temps comme pilotin dans la marine marchande. Tout cela nous entraîne au grand large.

Vers le Ponant: entre Crozon et Camaret, où la mer inlassablement ourle, creuse et travaille une frange de roches dures tapissées de varechs et de moules, trouées de cavités luisantes et sonores. En ces grottes, à marée basse, l'eau apaisée, retenue prisonnière, berce au sein de sa transparence un monde mi-animal, mi-fleur, dont la mollesse ondule imperceptiblement au gré de courants invisibles, ou d'un respir sans bruit. Hydres, anémones, siphonophores, sabelles, algues bleues et roses, Tanguy dut voir cela lorsqu'il était petit, car tout au long de son enfance, il revint à Locronan, pays de ses ancêtres.

Cette Bretagne où, somme toute, il grandit, où il aimait à retourner plus tard, à l'âge d'homme, lui tenait à cœur, lui qui pourtant ne nourrissait pas le culte de la patrie. Au cours d'un de ses derniers passages à Paris, un ou deux ans avant sa mort, alors que nous dînions chez une amie commune, il s'avisa que la jeune femme qui nous servait était bretonne. Il entama aussitôt avec elle un surprenant dialogue en langue celte — qu'il n'avait pas oubliée — et, durant cette soirée, il nous négligea quelque peu.

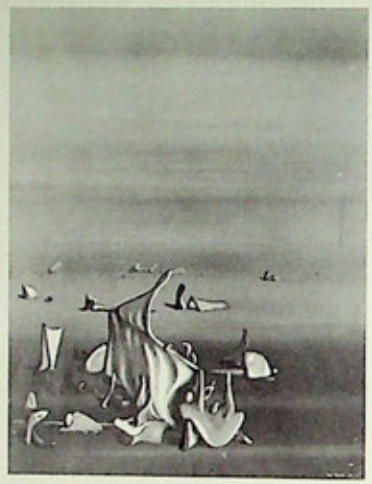
On ne saurait minimiser le rôle tenu par Locronan dans l'orientation psychologique d'Yves Tanguy. C'était là un pays de fées, de croyances naïves, où le surnaturel, apparaissant à chaque pas, était généralement tenu pour plausible. Dans l'église du village ou bien à la chapelle du Pénity, sculptures et peintures d'une grâce maladroite et fervente apprenaient que l'esprit peut affluer par les voies les plus frustes. Il y avait de beaux oiseaux de nuit dans la forêt du Duc, sur le versant de la montagne voisine. Chaque année le pardon de Saint-Ronan enrubannait de pèlerins les sentiers poudreux de ses deux parcours: la petite et la grande Troménie. On y faisait halte aux reposoirs chargés de reliques et l'on contournait deux grands rochers, le *Kador-Ronan*, ou siège de Ronan, et le *Kazec-Ven*, ou la jument de pierre. La lande de bruyère et d'ajoncs s'ouvrait brusquement sur un champ de menhirs, levant vers le ciel leur secret perdu. Rien, dans ces alentours, qui ne soit de nature à agiter une âme que son élan naturel portait vers le merveilleux.

Yves Tanguy fut l'homme des rencontres. Une sorte de prédestination le conduisait aux êtres et aux lieux qu'appelaient ses affinités profondes. En 1920, ce fut Jacques Prévert; en 1923, un tableau de Chirico qui stimula sa vocation; en 1925 la rue de la Santé, la nuit, qui provoqua sa première toile; en 1926, Robert Desnos, puis André Breton. Kay Sage, enfin, dans les dernières années de sa vie, lui fit de son bel équilibre un rempart de sécurité.

La caserne d'infanterie de Lunéville, en 1920, accueillait dans son enceinte deux singuliers conscrits. C'est là que Tanguy fit la connaissance d'un autre Breton, aussi peu doué que lui pour le maniement des armes, mais fort initié déjà à la magie des mots: le soldat

Peinture. *1937. 35 × 27 cm. Collection F. A., Paris.*

A Force égale. *1933. 35×27 cm. Coll. Mme S. Collinet.*



Ma vie blanche et noire. *1944. 91,5× 76 cm. Collection Jacques Gelman, Mexico.*

Prévert. Cette première rencontre, capitale dans la vie de Tanguy, fut de courte durée. En effet, tandis qu'on expédiait Tanguy à Tunis, d'où il allait bientôt être renvoyé à la vie civile pour cause d'inaptitude, Prévert se retrouvait, en 1921 à Constantinople, où la providence mettait sur son chemin le caporal Marcel Duhamel.

Dans l'histoire des sociétés électives que Paris, de loin en loin, suscite, celle qui se constitua au cours des années vingt autour de Duhamel, des frères Prévert et de Tanguy mérite une place privilégiée. Je me propose, un jour, d'en retracer la légende, d'après les témoignages de ceux qui en connurent l'irrésistible rayonnement. Qu'il me suffise ici de dire que ce fut là le foyer où Tanguy chauffa son énergie et puisa son inspiration.

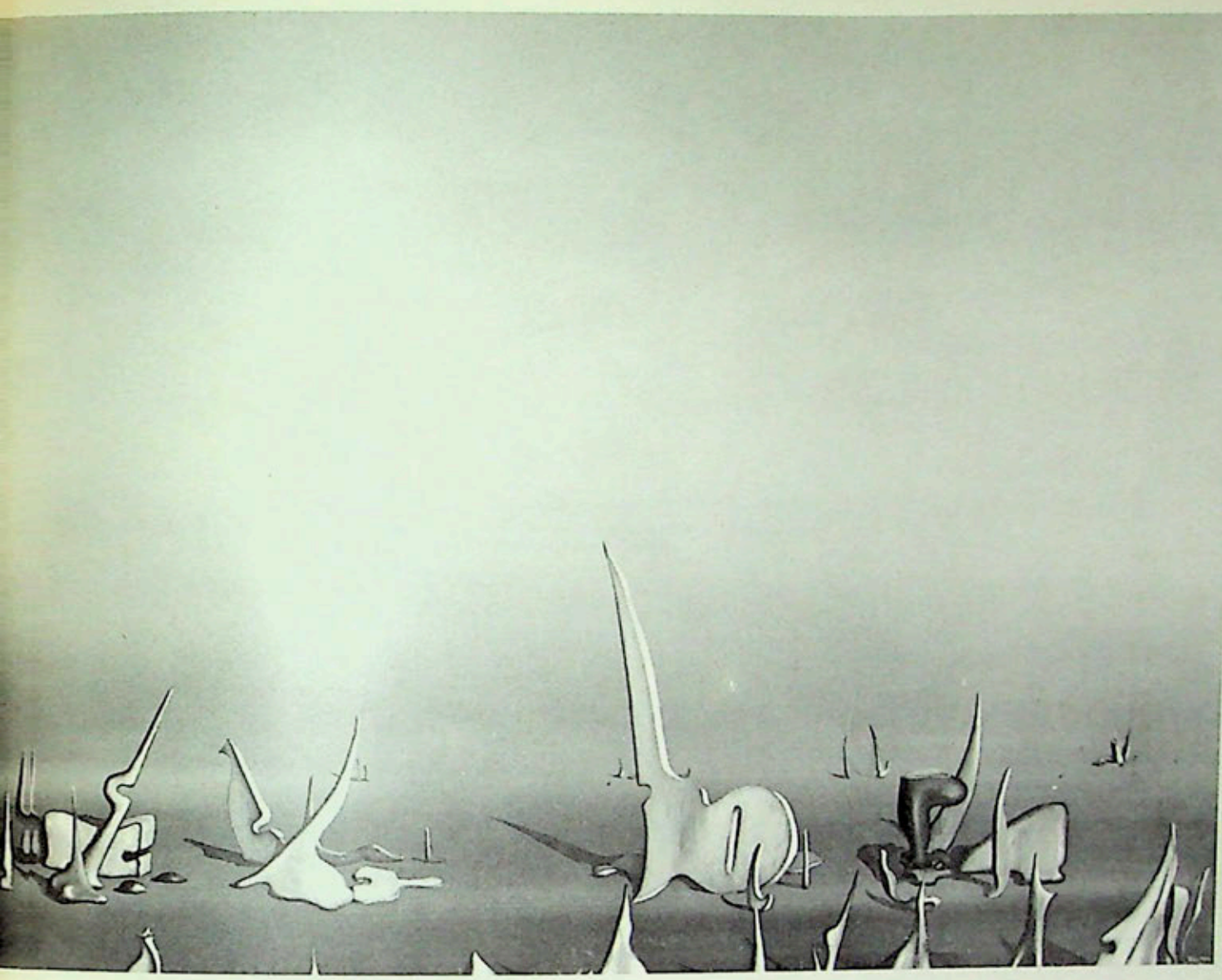
Marcel Duhamel, dans l'intention de loger ses amis, avait acquis une maison derrière la gare Montparnasse, au 54 rue du Château. Le nom d'hôtel particulier conviendrait mal à cette demeure — aujourd'hui disparue — qui avait auparavant servi de siège à un marchand de peaux de lapins. Tanguy, puis Jacques Prévert, y vinrent s'établir. Duhamel, directeur de l'Hôtel Grosvenor, ayant fourni le gîte, rapportait chaque soir le couvert. Il régnait, dans cette nouvelle Thélème, une fantaisie, une liberté, une effervescence imaginative dont on n'a pas connu d'équivalent. Jamais, peut-être, n'aura-t-on vu mener de pair une telle poétisation de la vie quotidienne avec la démystification permanente de toute idée reçue, de tout conformisme.

Duhamel, soutien de famille, travaillait à son hôtel. Prévert, mage de la parole, improvisait les poésies tendres et révoltées qui, recueillies et publiées vingt ans plus tard, fondèrent sa renommée. Tanguy crayonnait. Ses premiers essais, musiciens de jazz, silhouettes baroques, avaient un aspect cocassement caricatural qui lui valurent d'exposer en 1924 à l'Araignée, en compagnie de Gus Bofa, Chas Laborde, Daragnès et Vertès.

Le 54 rue du Château était un navire dont le rêveur équipage voguait chaque jour en haute mer. Plutôt que les classiques ou les romans « sérieux » on y lisait Pierre Mac Orlan, Fantômas, Cami, Zévaco et les Pieds Nickelés. On goûtait fort le cinéma — qui était muet — et, notamment, les films à épisode de Feuillade et les comédies de Mack Sennett. Le soir, sur cet océan mal exploré qu'est Paris, on partait à l'aventure, à la recherche d'îlots inconnus, petits paradis éphémères où fleurissaient, forcés par l'émulation poétique, les gais bouquets du merveilleux.

De la plateforme d'un autobus, Tanguy aperçut un jour, à la vitrine de Paul Guillaume, un paysage de Chirico. Il descendit en marche afin de contempler de plus près cette œuvre troublante. De ce moment, il décida qu'il serait peintre. Un peu plus tard, la torpédo d'un ami les ayant promenés, de nuit, à travers la ville, le mur de la prison de la Santé, derrière le rideau d'arbres du boulevard Arago, le plongea dans un état d'émotion profonde. Il y revint de jour et en fit le sujet de sa première toile peinte à l'huile.

Les amis de la rue du Château vivaient dans la pratique de tous les jours ce qu'André Breton et les siens avaient énoncé en théorie. Ils étaient « surréalistes » par état de grâce, avant même que le mot ne fût lancé. La rencontre était inévitable. Elle eut lieu en 1925, par l'intermédiaire de Florent Fels, qui s'était intéressé aux dessins de Tanguy. Fels avait entraîné les compagnons d'Yves à une terrasse de Montparnasse lorsque vint à passer un homme d'allure équivoque, aux yeux bistrés, portant une badine sous le bras et une martingale à son veston. Prévert se préparait à lancer un quolibet lorsque Fels le retint: « C'est le poète Robert



Théorie des réseaux.
1935. 50×65 cm.
Coll. Galerie Galatea, Turin.

Si c'était. *1939.*
78×107 cm.
Collection Max Ernst.

Ci-dessous : Multiplication des arcs. *102×152 cm. 1954. New York, Museum of Modern Art.*

Quatre heures d'été, l'espoir. *1929. 96,5×130 cm. Paris. Collection particulière.*

Desnos », dit-il, et il les présenta. Desnos habitait alors avec Georges Malkine, un autre aventurier du surréel. Peu après, Benjamin Péret se présentait rue du Château en éclaireur. Puis, ce fut la rencontre d'André Breton, chez ce dernier, et l'enthousiasme partagé.

Tanguy demeura lié au groupe surréaliste longtemps. Breton exerçait sur lui un réel ascendant, dont il secouait le charme par l'humour. Il ne rompit point lors de la crise de 1929, où son ami Jacques Prévert figurait parmi les dissidents de marque. Toutefois, il n'était nullement doctrinaire, ni dénué d'esprit critique. Il continua de fréquenter ses anciens amis mais, établi dans le Connecticut, marié à Kay Sage, devenu citoyen américain, ses rapports avec les surréalistes, après la dernière guerre, s'espacèrent jusqu'à devenir nuls. A ses rares séjours en France, il revoyait volontiers les Prévert, Marcel Duhamel, et quelques amis plus récents, mais détachés de toute tutelle. Cependant rien n'altéra jamais la ligne de son œuvre: mouvement tout intérieur, continu, sur lequel les vicissitudes de la vie sembleraient n'avoir eu aucune prise.

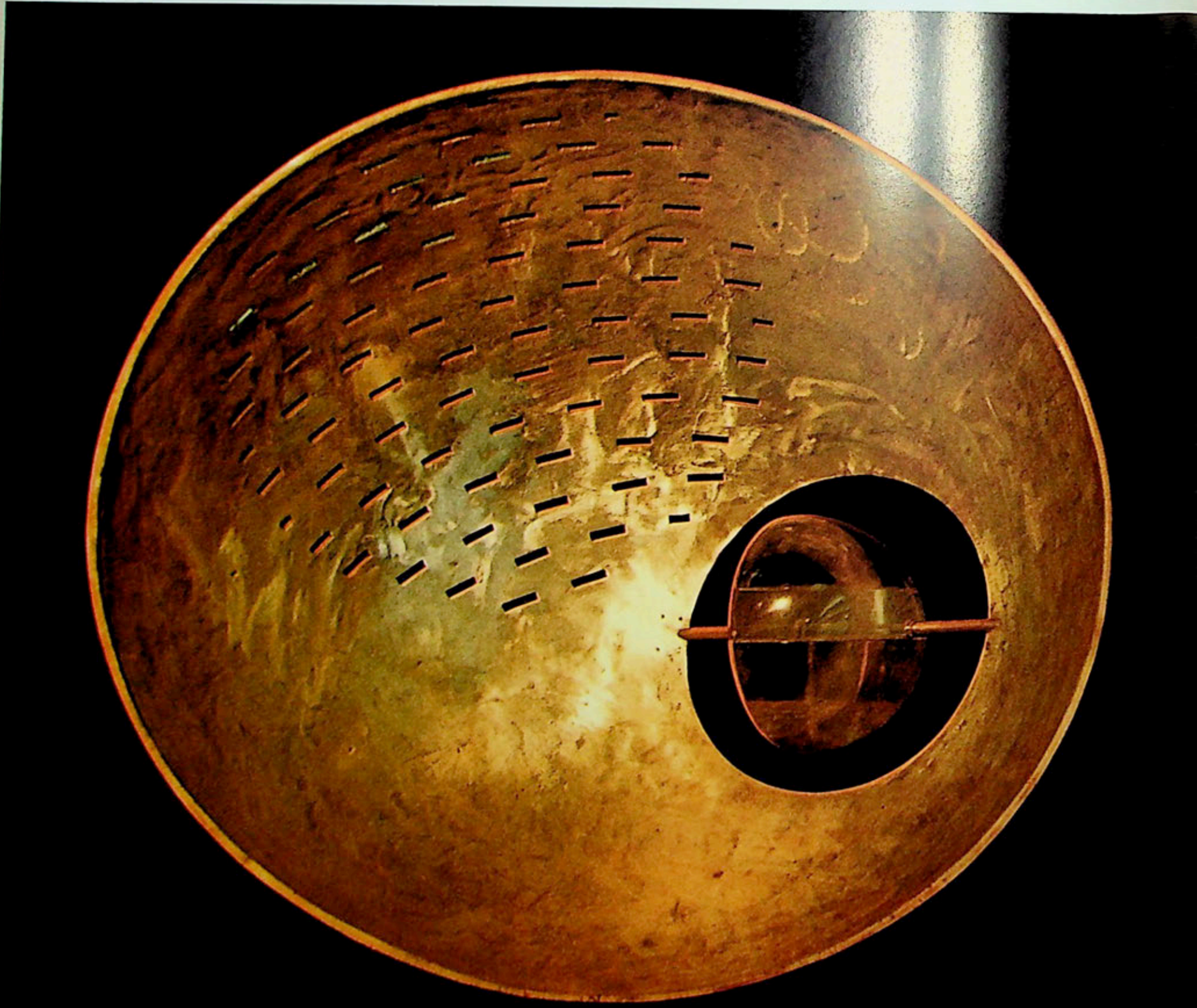
Dès 1926, certaines toiles de Tanguy — *Genèse, L'Orage, Il faisait ce qu'il voulait* — exprimaient d'emblée et de la manière la plus satisfaisante le monde dont il ne cessa de dresser l'inventaire et de dessiner les contours. Monde baignant dans un élément qui tient à la fois de l'air et de l'eau, peuplé de parcelles suspendues, êtres ou objets d'aspect élémentaire, amiboïdes, séparés les uns des autres par de profondes perspectives qu'accusent — symbole du temps invincible — les ombres portées.

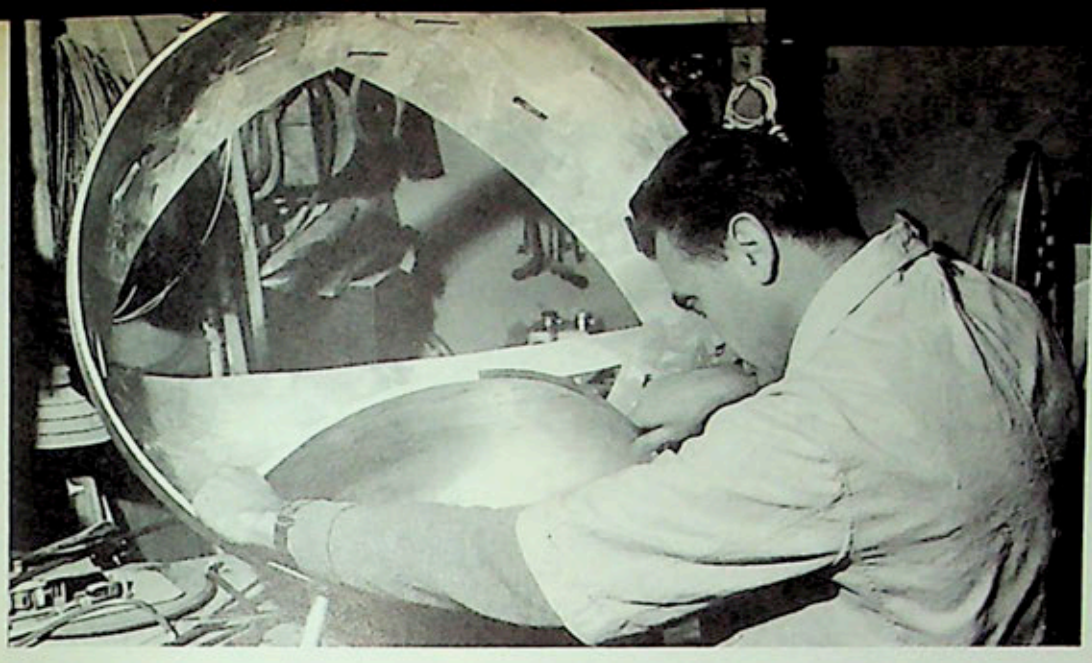
On éprouve, devant la représentation de cet univers, un sentiment de bonheur mélancolique. C'est une réalité rêvée, transmuée, telle que l'artiste eût désiré qu'elle fût et qui échappe aux lois de notre monde physique en nous reportant à quelque paradis oublié ou, mieux encore, à un stade de la création antérieur à l'homme.

Tanguy ne composait pas ses toiles, il s'y abandonnait, laissant une forme naître d'une autre et le tableau poussait, à la manière d'une plante, suivant la courbe de son désir et n'obéissant à d'autre loi que celle de son instinct. Il s'agit peut-être moins ici d'automatisme que d'une sorte de somnambulisme. Le peintre, devant son chevalet, entre dans un état second. Sa main est guidée par d'obscures forces qui sourdent en lui. Il plonge dans un « ailleurs » vers quoi le poussent ses impulsions secrètes et les lointaines aimantations de l'enfance. Les œuvres anciennes de Tanguy, presque toutes, éveillent en moi le souvenir de ces paroles magiques de Raymond Roussel: « Alors, comme un somnambule, Fogar se leva et entra dans la mer. »

(Suite en page 98.)

Conversation dans l'atelier/9 - KOSICE





◀ **Kosice dans son atelier, à Paris. 1960.**

est bien connu dans les pays de langue espagnole — à juste titre d'ailleurs.

G. K. / Mes activités artistiques et littéraires ont toujours été liées. Je crois que la pensée doit s'exprimer librement dans tous les domaines.

G. H. / *Revenons-en tout de même à la sculpture. De quel esprit relevaient vos premières œuvres?*

G. K. / J'ai commencé directement par le cubisme. De 1942 à 1944, j'ai travaillé

« Première sculpture hydraulique ». 1958-1960. Plexiglas et eau. 74 x 32 x 21 cm. Paris, Musée d'Art Moderne.
▼

Guy Habasque / *Pour la plupart de ceux — artistes, critiques ou amateurs — qui visitent régulièrement les salons parisiens, pour ceux notamment qui se souviennent des premiers Salons des Réalités Nouvelles, votre nom reste plus ou moins attaché à celui du Groupe Madi avec lequel vous avez exposé pour la première fois à Paris en 1948 et dont vous avez été le fondateur et l'animateur durant quinze ans. Avant de parler de Madi, j'aimerais pourtant que vous nous disiez d'abord quels furent vos débuts et votre formation.*

G. Kosice / J'ai fréquenté l'Académie Libre de Buenos Aires durant quatre ans, de 13 à 17 ans. J'y ai suivi des cours de dessin et de modelage. L'enseignement y était purement académique, mais, hors de l'école, je m'initiais personnellement à l'art contemporain.

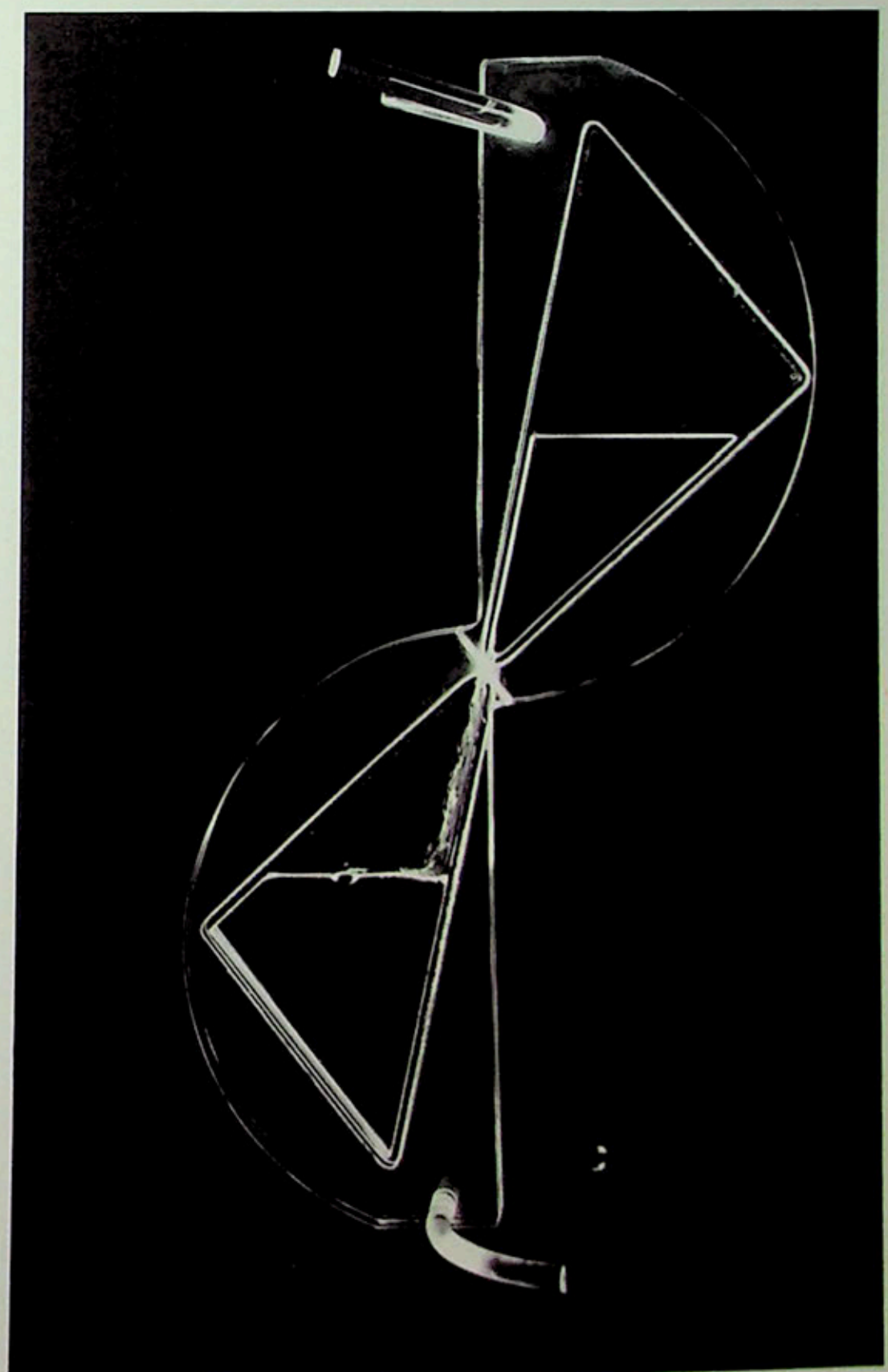
G. H. / *Quels artistes aimiez-vous spécialement?*

G. K. / Peu. Quatre ou cinq seulement: Rodin, Brancusi, les frères Gabo-Pevsner et surtout Moholy-Nagy. Chez Rodin et Brancusi, c'était le problème de la masse qui m'intéressait, mais presque aussitôt après je me suis senti attiré par l'espace et seulement par l'espace. C'est alors que j'ai été touché par Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy et, d'une manière plus générale, par l'esprit du Bauhaus.

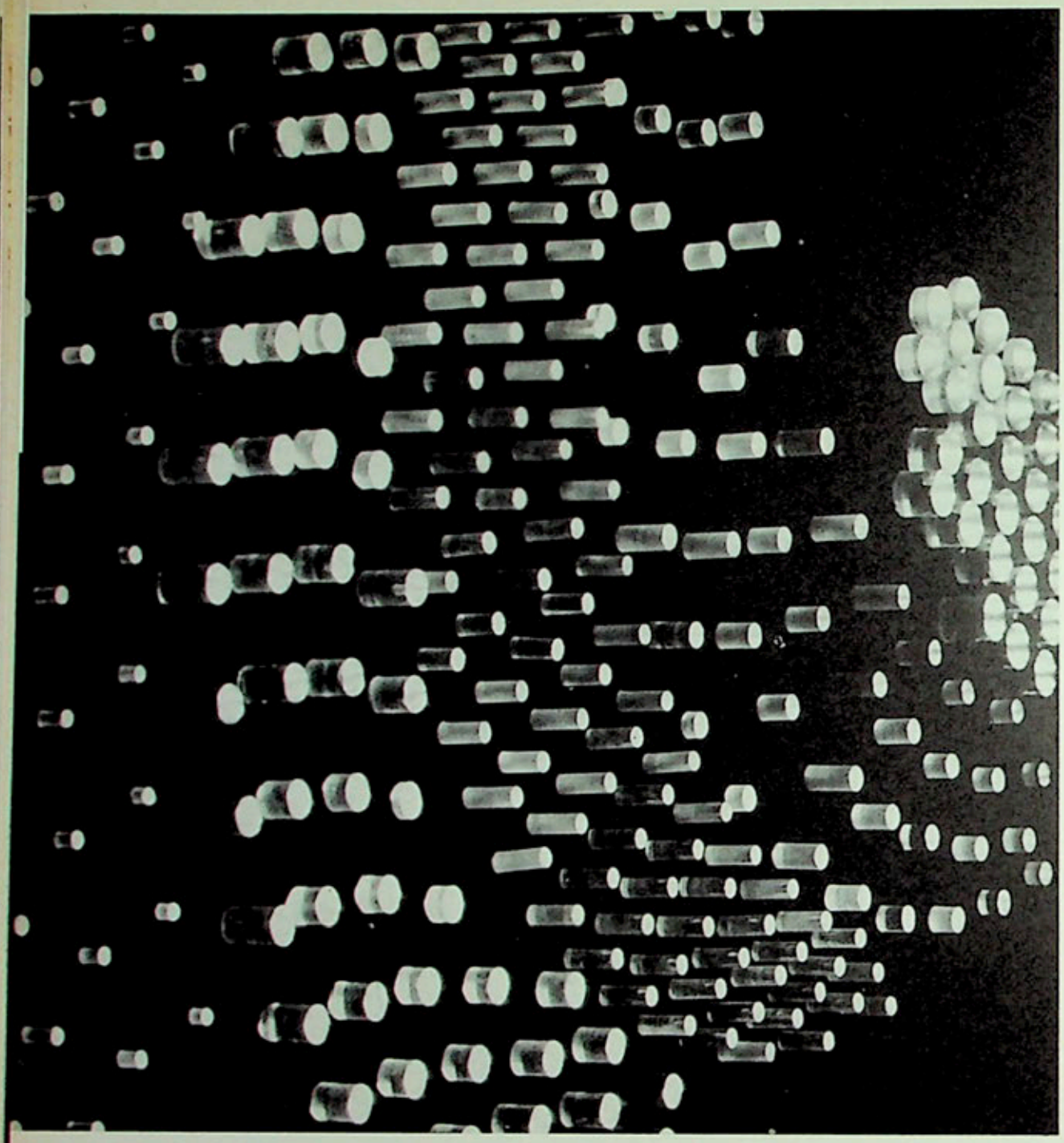
G. H. / *Avez-vous subi l'influence de ces artistes?*

G. K. / Non, je traversais surtout une période d'apprentissage vers moi-même. J'ai été impressionné, touché, mais je n'ai pas suivi le courant. J'étais très tourné alors vers la théorie. Je commençais à faire des études théoriques sur les mouvements artistiques, j'écrivais déjà des poèmes.

G. H. / *Vous êtes en effet poète et essayiste en même temps que sculpteur. Votre recueil de poèmes intitulé* Golsé-se



◀ **« Alternance spatiale hydraulique ». Aluminium, eau et plexiglas — 1er Prix Di Tella — Buenos Aires. 1960 - 1962.**



◄ « Galaxie de Paris ». 1958-1960. Plexiglas et lumière. Détail. 102 x 53 centimètres.

Nous prônions à la fois la conscience artistique collective et la liberté individuelle totale.

G. H. / *Quel accueil reçurent ces propositions?*

G. K. / La presse nous attaqua violemment. Le climat artistique en effet était contraire à toute manifestation anti-académique. L'exposition de Madí à l'Institut Français de Buenos Aires en août 1946 constitua en fait la première exposition latino-américaine d'art abstrait constructif. En même temps nous éditions la revue, nous publiions des manifestes, nous organisions des conférences, des concerts de musique dodécaphonique, etc. Mais vraiment le climat n'était pas favorable. C'était infiniment plus dur qu'à Paris.

G. H. / *Quel fut votre rôle personnel au sein de Madí?*

G. K. / J'en ai d'abord été le fondateur. Ensuite, j'ai joué un rôle de catalyseur. Etant journaliste et conférencier, j'avais la chance de beaucoup me déplacer dans toute l'Amérique Latine et d'avoir ainsi des contacts avec de nombreuses personnalités à Rio, à San Pablo, au Chili, etc.

G. H. / *Le groupe était-il uni ou existait-il diverses tendances?*

G. K. / Il n'y avait pas de tendances différentes, mais des artistes différents.

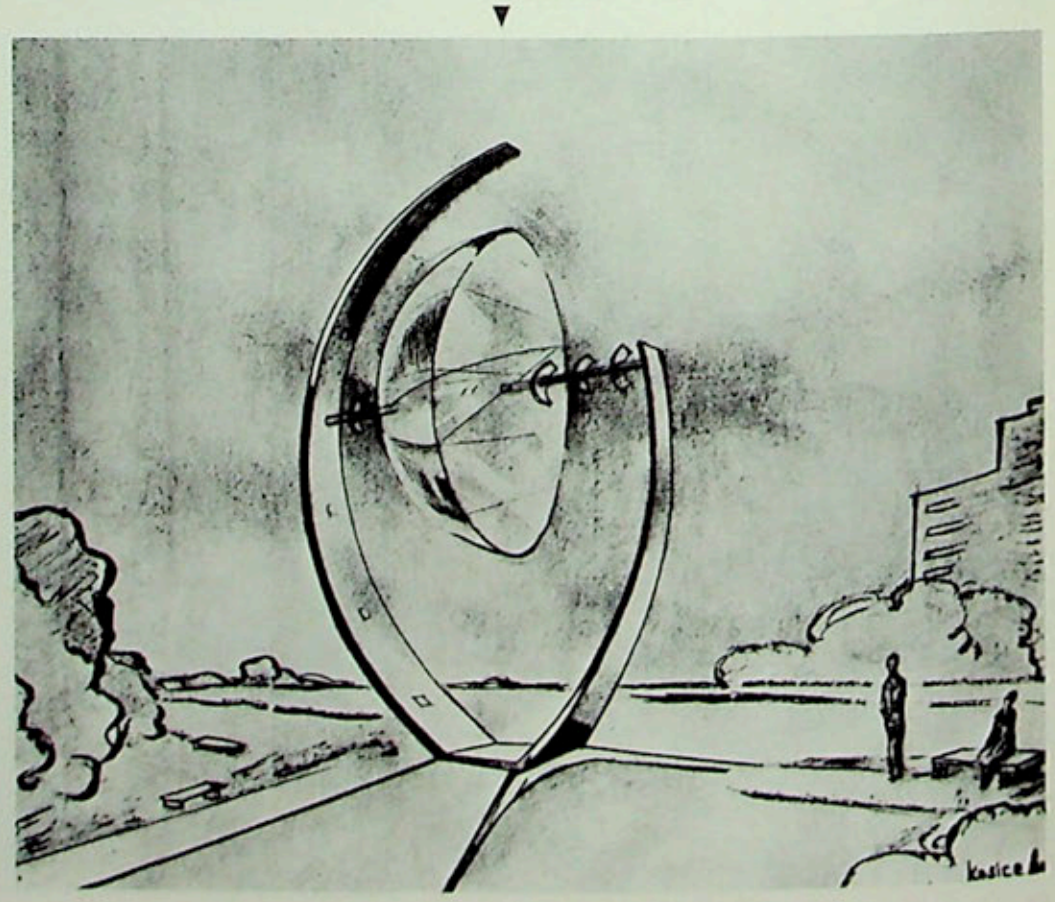
« Demi-sphère hydraulique giratoire ». 1959. Plexiglas et eau. 57 x 47 x 43 centimètres. ►

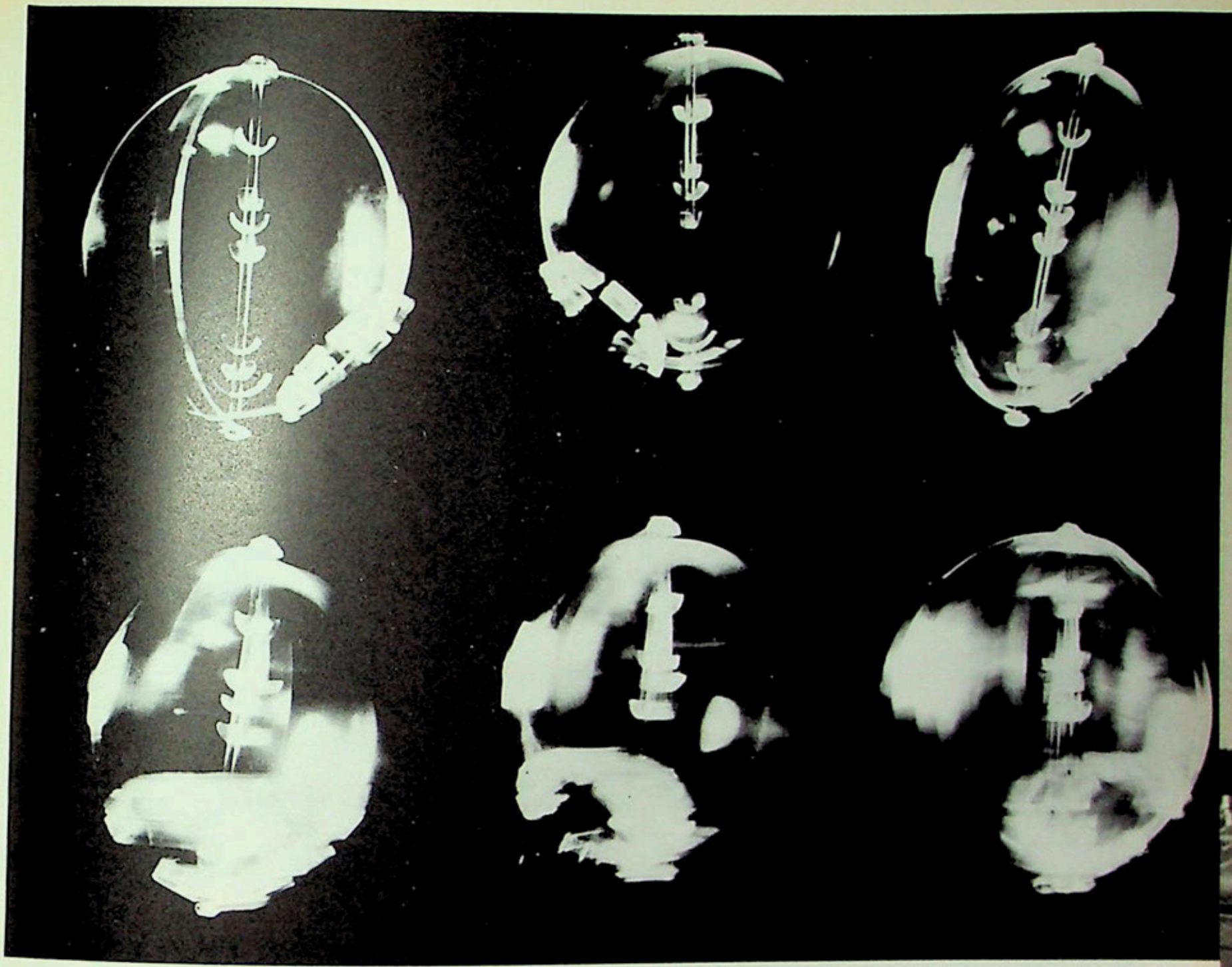
Projet de sculpture hydraulique. monumentale en cours de réalisation à Buenos Aires. Hauteur : 11 m.
▼

dans l'esprit cubiste d'abord, puis surréaliste. Mais je me suis vite aperçu des limites du surréalisme. En 1944 avec quelques amis nous avons fondé une revue intitulée *Arturo* qui n'a connu du reste qu'un unique numéro. Nous y avions lancé le mot d'ordre : « Invención contra automatismo ». Nous avons développé cette idée et en décembre 1945 nous avons publié le premier numéro d'une autre revue, *Invención*. Dès ce moment-là, nous avons proposé d'abandonner tout ce surréalisme qui triomphait alors en Amérique Latine et de se tourner vers la tendance « Abstraction-Création ». Nous avons correspondu alors avec Max Bill, mais nous n'étions pas d'accord sur le mot « concret ». C'est pourquoi j'ai créé le mot « Madí ».

G. H. / *Puisque nous voici à Madí, dites-nous cette fois quels en étaient les buts et le programme.*

G. K. / Nous voulions ouvrir très largement le chemin, provoquer la création dans tous les domaines — arts plastiques, poésie, musique, danse, etc.





Les uns créaient des œuvres transformables, d'autres des sculptures à plusieurs mouvements, d'autres des photogrammes articulés, etc. Nous professions les mêmes théories, mais chacun restait très libre. Personnellement j'étais sculpteur et théoricien.

G. H. / *Pour éviter de fausses interprétations, permettez-moi de souligner au passage que les termes « théoricien » et « théorie » n'ont pas forcément en espagnol le sens péjoratif que leur donnent généralement les Français. « Teoria » au sens où vous l'entendez ici signifie plutôt « spéculation » et n'a aucun caractère dogmatique. Mais, revenons-en à vous. Vous disiez tout-à-l'heure que vous aviez débuté par le cubisme. Quel genre de cubisme?*

G. K. / Eh bien, je me rappelle par exemple un grand plâtre poli, *El Indio*, qui est aujourd'hui détruit et dans lequel il y avait à la fois du Lipchitz et de l'Archipenko. L'influence du reste n'a été que passagère. Peu après en effet j'ai compris que l'espace était plus important que la masse. Ce que je cherchais, c'était la transformation des masses. Quand j'ai vu que je n'arrivais à rien avec les moyens traditionnels, je me suis mis à travailler avec des baguettes de bronze et de plexiglas pour donner l'impression directe de l'espace sensible et transparent. C'est l'espace en soi-même qui m'intéresse. Je voulais donc l'espace tout entier, transparent, sans aucun obstacle à la pénétration visuelle. C'est pourquoi dès 1944 je me suis mis à réaliser des œuvres en matière plastique, technique qui me permettait de trouver à la fois la transparence, la lumière et l'espace.

G. H. / *Vous êtes toujours depuis resté fidèle au plexiglas?*

G. K. / Oui. Toutefois, pendant six mois environ, en 1944-45, j'ai construit des sculptures articulées en bois. C'était une expérience importante pour moi. Et aussi des sculptures transformables. De toutes manières, je ne voulais plus employer le plâtre.

G. H. / *Je partage votre sympathie pour le plexiglas et sa transparence. C'est le matériau qui me semble le mieux fait pour circonscrire l'espace sans arrêter la vue.*

G. K. / Oui, on croit généralement que le plexiglas n'est pas un matériau noble. On dit aussi qu'il se conserve mal. C'est faux. On a découvert des procédés qui le rendent inaltérable.

G. H. / *Une fois maître de votre matériau, de quelle manière vous en êtes-vous servi?*

G. K. / Je me suis penché sur le problème rythmique de l'espace, sur le problème de la continuité rythmique de certaines formes transparentes — presque toujours paraboliques. Vous avez dû remarquer en effet que la plupart de mes sculptures étaient construites à partir de la demi-courbe, aujourd'hui de la demi-sphère. Chaque artiste a ainsi son univers personnel de

formes qui subsiste aux évolutions les plus marquées. Je veux suggérer la continuité de l'espace.

G. H. / *Quelle évolution avez-vous subie ensuite?*

G. K. / Du point de vue technique, je me servais d'abord uniquement de baguettes. Puis dès 1947 j'ai introduit des plaques transparentes gravées pour donner une direction en profondeur à l'objet. Du point de vue plastique je me suis mis peu à peu à donner à mes œuvres un mouvement, mouvement étant pris ici dans le sens de développement d'une forme. Je prenais une forme de son origine à son développement final.

G. H. / *Jusqu'au jour où vous avez eu l'idée de la « sculpture hydraulique ». Comment cette idée vous est-elle venue?*

G. K. / J'ai réalisé mes premières expériences à Paris en 1958, mais l'idée s'était formée en moi longtemps avant. Elle n'a fait alors que se concrétiser. Parallèlement à ma sculpture, je publiais — vous le savez — des recueils de poèmes. Or, j'ai été frappé de voir combien j'étais touché dès que j'y parlais de l'eau. Il y a eu une sorte de décalage, de transformation de l'image du plan poétique au plan plastique. D'autre part, le plexiglas lui-même étant cristallin, transparent, m'avait fait désirer exécuter un jour une sculpture avec de l'eau. Le problème, c'était de créer une architecture de l'eau.

« Construction anonyme du XXe siècle. » 1958-1960. Plexiglas. 83 x 48 x 51 centimè- Collection Arhemberg, Stockholm.

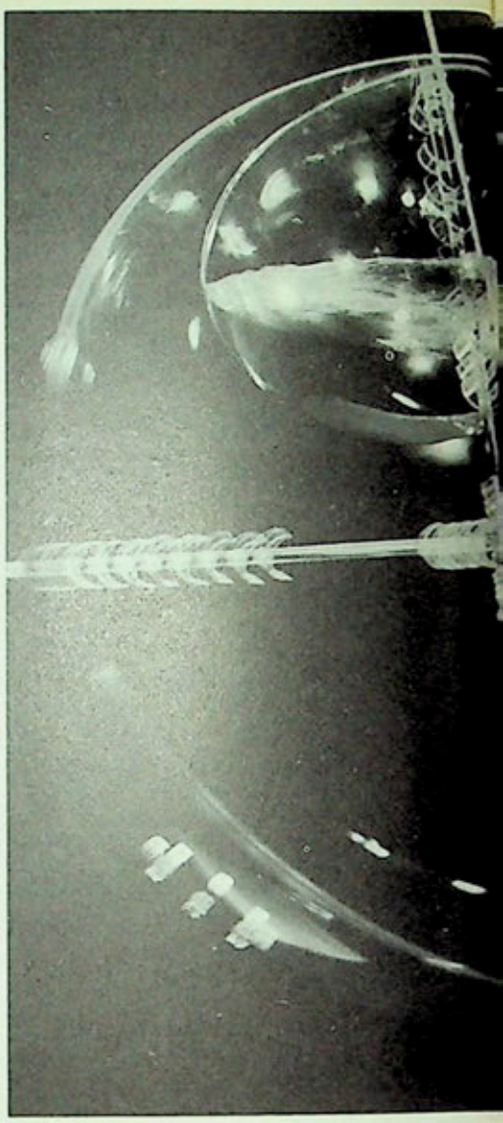
▼

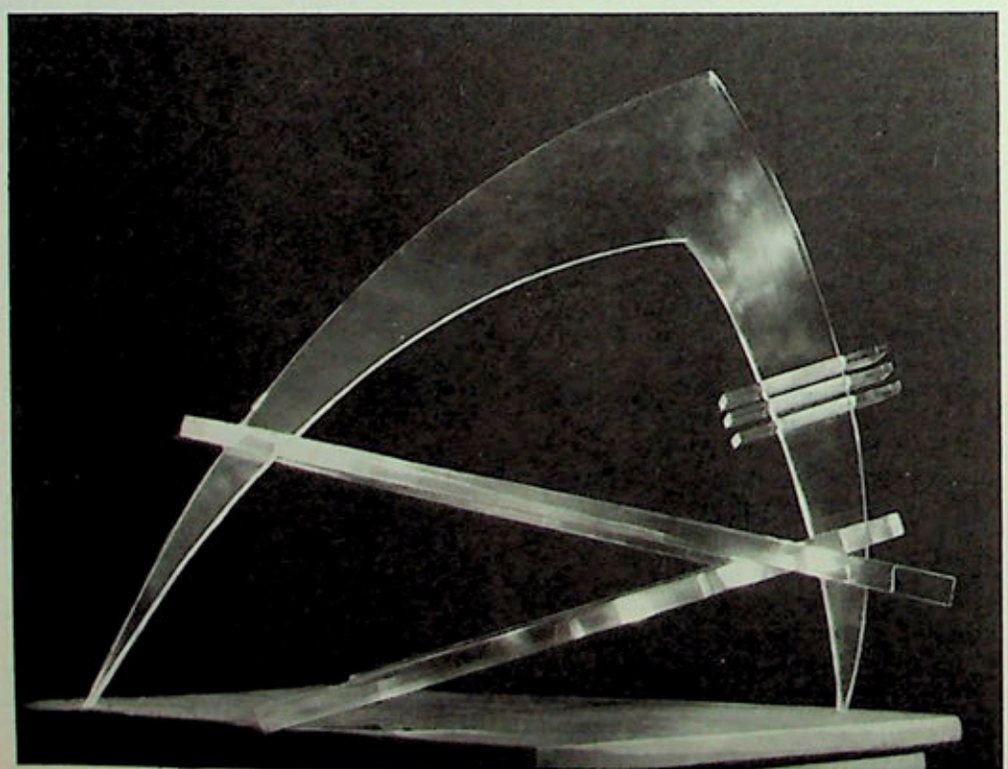
« Demi-ciel d'eau ». 1962. Plexiglas et eau. Diamètre : 135 cm. (ci-contre, deux vues de l'œuvre en mouvement). ►

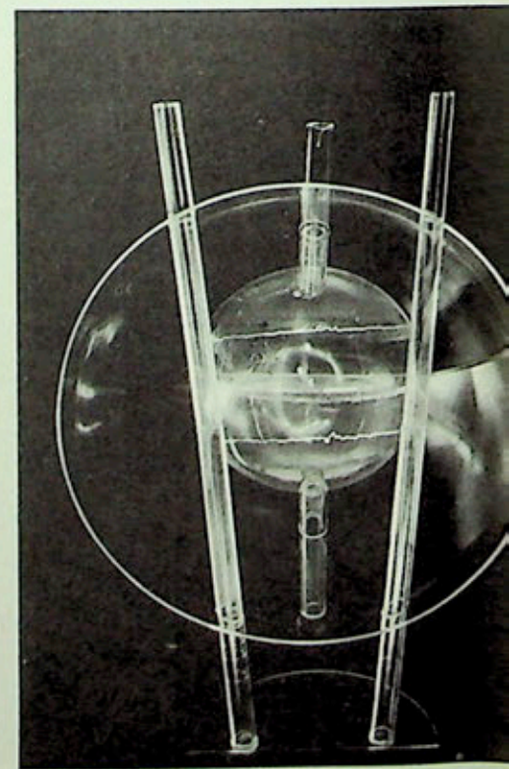
G. H. / *Il y a loin de votre première sculpture hydraulique (1958-60) qui est aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de Paris (voir p. 57) à celle récente intitulée* Demi-ciel d'eau *(voir p. 60). Quelle a été votre évolution dans ce domaine particulier?*

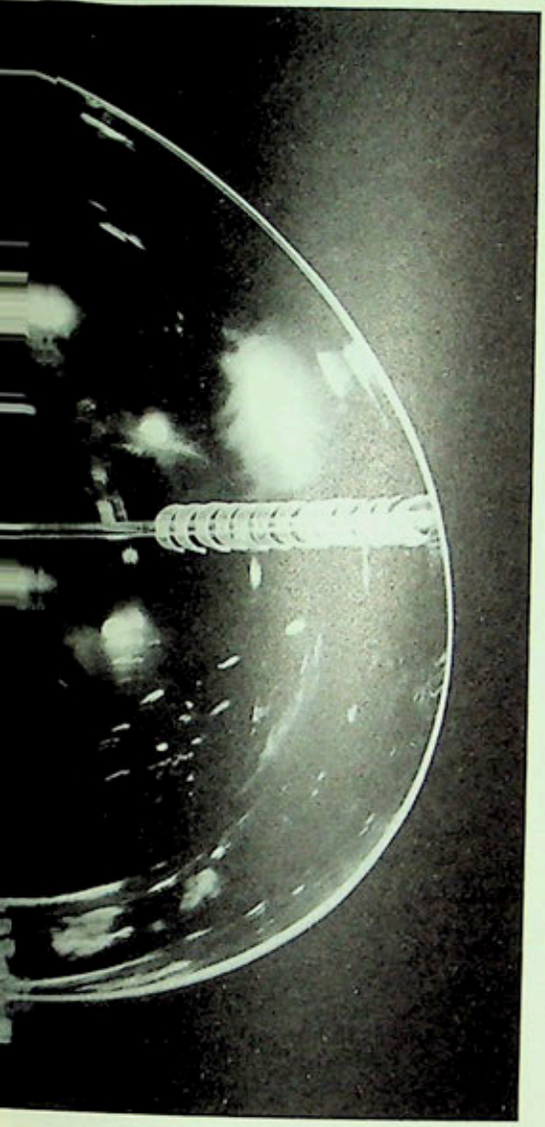
G. K. / Dans les premières œuvres le mouvement était encore frontal ou latéral. Il se développe maintenant dans toutes les directions. Actuellement, j'ai adopté la forme de la demi-sphère. J'avais déjà réalisé dès 1947 des demi-sphères en aluminium qui, suspendues au plafond, pouvaient être mises manuellement en rotation. J'ai conservé cette idée et je combine maintenant les demi-sphères d'aluminium et de plexiglas. Cela crée une sorte d'alternance spatiale. Il y a une relation étroite entre le plexiglas, l'eau et l'aluminium. L'aluminium est à mon sens le métal le plus proche de l'eau par sa finesse, sa noblesse et sa légèreté. Il est parfaitement inaltérable et résiste à la corrosion du temps. Pour ma part, je veux créer une sorte de dialogue entre la matérialité plastique de l'aluminium, la transparence du plexiglas et tous les attributs de l'eau.

G. H. / L'Œil *(voir n° 87) a publié il y a quelques mois la maquette d'un monument hydraulique que vous préparez pour une place de Buenos Aires. Où en est le projet?*









G. K. / J'ai déjà achevé toute la structure en aluminium, c'est-à-dire la partie extérieure porteuse de l'œuvre, y compris les foyers lumineux qui y sont intégrés et qui serviront la nuit à illuminer la demi-sphère.

G. H. / *Comment se présentera l'animation cinétique de l'œuvre?*

G. K. / Grâce à un moteur dissimulé dans le sol, l'axe de la demi-sphère tournera d'un quart de tour toutes les quatre heures. Ce sera le seul mouvement mécanique. Le reste du temps, c'est l'eau elle-même qui bougera et se déplacera dans la demi-sphère.

G. H. / *La place sur laquelle sera située cette sculpture est-elle elle-même très animée?*

G. K. / Très, et j'en suis d'autant plus content que cette animation apportera à l'œuvre une vie nouvelle. L'eau, en effet, recevra les couleurs et les réfléchira. Non seulement celles des arbres — vertes l'été, grisâtres l'hiver, — mais aussi celles des piétons et des voitures. Nous avons fait des expériences sur maquette qui sont probantes.

Ce qu'il faut souligner, c'est qu'il y a dans ce système d'émission et de réflexion un élément d'indéterminisme absolument nouveau.

G. H. / *Vous abordez là le même problème que Schöffer avec ses projections et ses œuvres cybernétiques (voir* L'Œil, *nº 81) et vous avez raison de souligner son importance. Pour ma part, je n'hésite pas à dire que c'est un des problèmes-clés de l'art actuel.*

G. K. / Je pense que Schöffer est effectivement le seul en dehors de moi à avoir vraiment abordé ce problème. Gabo et les artistes du Bauhaus eux-mêmes ne l'ont pas fait. A mon sens il s'agit d'une véritable révolution. La vie entre en plein dans l'œuvre d'art. J'ai d'ailleurs toujours voulu que celles-ci participent d'une seule entité. L'œuvre reste identique à elle-même, mais se trouve transfigurée par l'événement, par la vie.

G. H. / *Oui, l'indéterminisme cinétique traduit vraiment la vie. Il ne s'agit plus du hasard figé, fixé pour l'éternité, de l'art informel, mais d'un hasard vivant.*

G. K. / La couleur, d'autre part, ne sera pas appliquée sur la sculpture; c'est la sculpture qui sera rendue multicolore par le mouvement de la nature environnante. Le mouvement extérieur s'ajoutera ainsi au mouvement interne de l'eau qui descend et de l'air qui monte.

G. H. / *Vous m'aviez dit au début de vos recherches que vous voudriez trouver le moyen d'arriver à un mouvement constant dû uniquement à des moyens naturels sans recourir à une animation manuelle ou à un moteur mécanique. Où en êtes-vous dans ce domaine?*

G. K. / Vous avez vu à la récente exposition d'Art Latino-Américain à Paris une de mes dernières sculptures intitulée *Demi-ciel d'eau.* Elle était encore mue par un moteur électrique, mais c'était uniquement parce que je ne pouvais pas toucher au plafond du musée. *(Suite en page 96.)*

◀ **« Sculpture hydraulique à partir de deux demi-sphères ». Plexiglas et eau. 1961.**

Le terme qui, à mon sens, caractérise peut-être le mieux l'art d'Arne Jacobsen est celui de qualité. Si ce dernier a peu à peu réussi à s'imposer depuis dix ans comme l'un des maîtres de l'architecture actuelle, ce n'est en effet ni par l'application de théories révolutionnaires ni même par le caractère novateur de son style, mais avant tout par l'extraordinaire niveau de qualité de chacune de ses œuvres.

Certes, une époque de transition et d'innovation comme la nôtre a eu, a et aura encore grand besoin de pionniers pour adapter véritablement l'art de bâtir aux nouvelles conditions de vie imposées par une civilisation qui du point de vue technique a réalisé un bond en avant sans précédent dans l'histoire. Elle n'a pas cependant un besoin moins urgent d'hommes de métier plus rassis qui, tout en étant rompus aux plus récentes méthodes de construction soient plus attentifs aux problèmes de détail, aux données particulières ou aux nécessités humaines immédiates et sachent faire entrer dans la vie quotidienne les découvertes et les théories prophétiques des visionnaires, les seconds approfondissant et recherchant les modalités d'application des vues forcément plus générales des premiers. En ce sens le mérite de Jacobsen est d'avoir su mener les techniques et les critères expressifs actuels à leur plus haut degré de perfection dans chacun des divers domaines embrassés par sa profession, et cela du plus complexe au plus humble.

Qu'on n'en infère pas que Jacobsen est un tenant de ce « juste milieu » si répandu qui ne cache le plus souvent que paresse d'esprit et nostalgie des conceptions révolues. Il ne fait en aucune façon partie de ces architectes qui, sous prétexte d'éviter les outrances ou d'adapter les notions nouvelles à un milieu mal préparé, prétendent ne retenir que les aspects les moins « choquants » de l'œuvre des novateurs et les vident par là-même presque immanquablement de leur contenu véritable. Jacobsen au contraire a toujours évité l'écueil du compromis. C'est qu'il a pénétré les raisons profondes des bouleversements survenus et l'intérêt véritable des méthodes nouvelles. Aussi, comme la plupart des architectes scandinaves, n'hésite-t-il pas à recourir aux techniques traditionnelles si celles-ci lui permettent d'atteindre les mêmes buts à moindres frais ou si les techniques récentes ne lui semblent pas se justifier. Etant réellement moderne, il ne cherche pas non plus à « paraître » moderne par l'emploi systématique des procédés nouveaux. Nul mieux que lui, par exemple, n'a su utiliser le « mur-rideau » (immeubles Jespersen et S.A.S. à Copenhague, Hôtel de ville de Rodovre, usine Novo

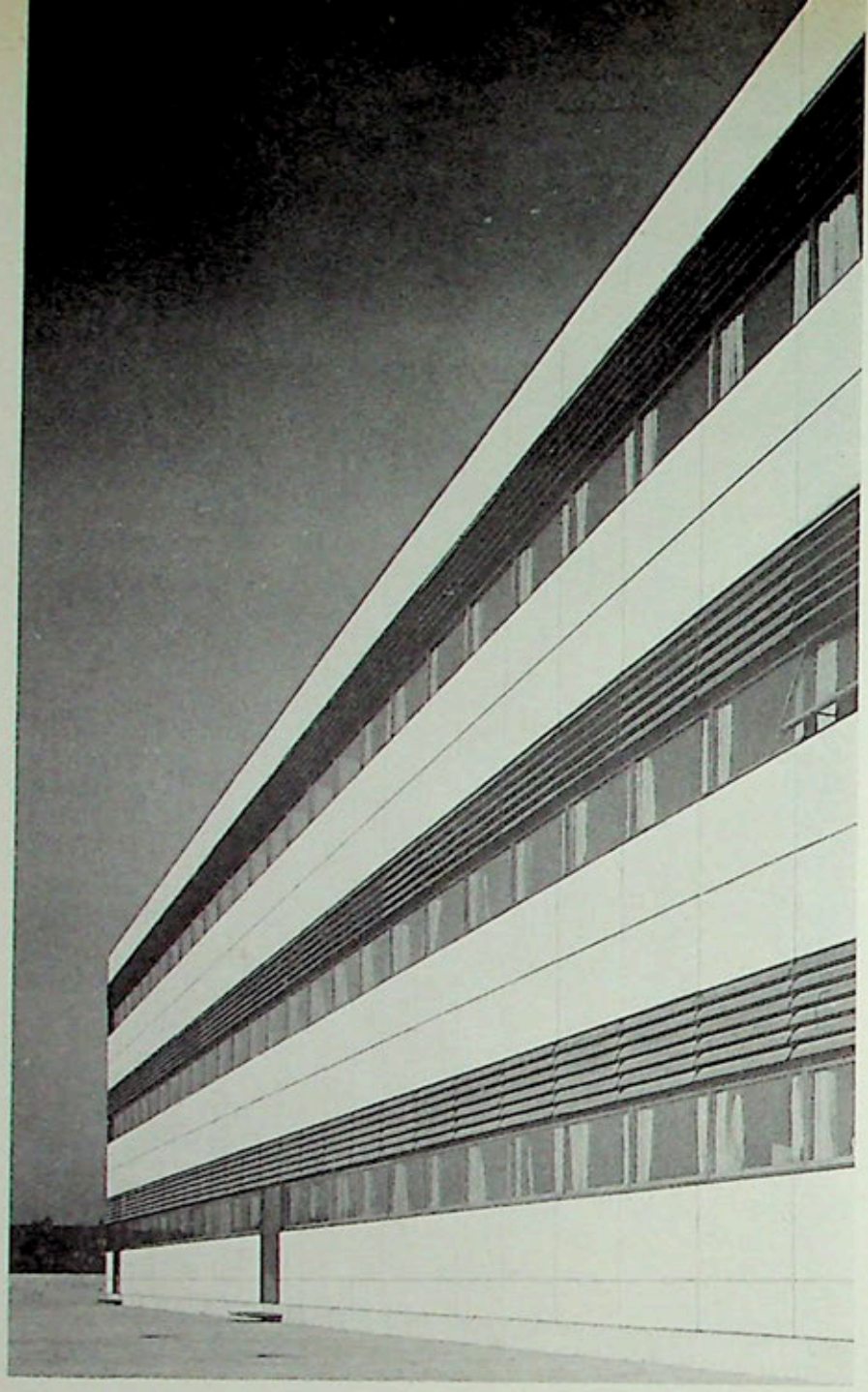
travaux récents de Jacobsen

par Guy Habasque

à Gladsaxe), mais il ne se croit pas obligé de l'employer à tout propos. Lorsque la situation l'exige, en revanche, comme pour le gratte-ciel de la S.A.S. (voir « l'Oeil » n° 62 et 75), il sait parfaitement se montrer moderne et même audacieux, non seulement du point de vue technique, mais encore du point de vue plastique.

Architecte complet, Jacobsen est en outre un de ceux — et ils sont rares — qui s'adaptent avec un égal bonheur aux programmes les plus différents. Edifices publics (hôtels de ville d'Aarhus, de Sollerod et de Rodovre), immeubles commerciaux, écoles, ensembles d'habitation sont autant de domaines dans lesquels il compte des réussites, parfois majeures. Mais, s'il fallait distinguer entre eux, ce sont probablement les secteurs des usines et des maisons privées que l'on retiendrait le plus volontiers. Grâce en particulier à son sens remarquable des proportions, Jacobsen a fait de l'usine non seulement une construction plaisante et vivable, mais une véritable œuvre d'art. Les usines d'Aalborg (1957) et de Ballerup (1961) comptent parmi les bâtiments les plus harmonieux que l'on puisse trouver, cependant que les villas lui permettent de faire éclater ses dons de goût, d'ingéniosité et de fantaisie. Certes, la diversité d'inspiration dont il y fait preuve s'alimente toujours à la source des données du programme — au point que l'on pourrait soutenir que ce sont celles-ci qui fournissent le stimulant nécessaire à son imagination —, mais il reste malgré tout remarquable qu'aucune de ces maisons ne se ressemblent. Que ce soit celle, luxueuse et de plan relativement complexe, de Vedbaek (voir « L'Oeil », n° 64), celle circulaire d'Odden ou celles volontairement très simples de Tisvilde (voir « L'Oeil », n° 64) et de Sorgenfri, toutes font preuve des mêmes qualités d'invention plastique et de constant renouvellement formel.

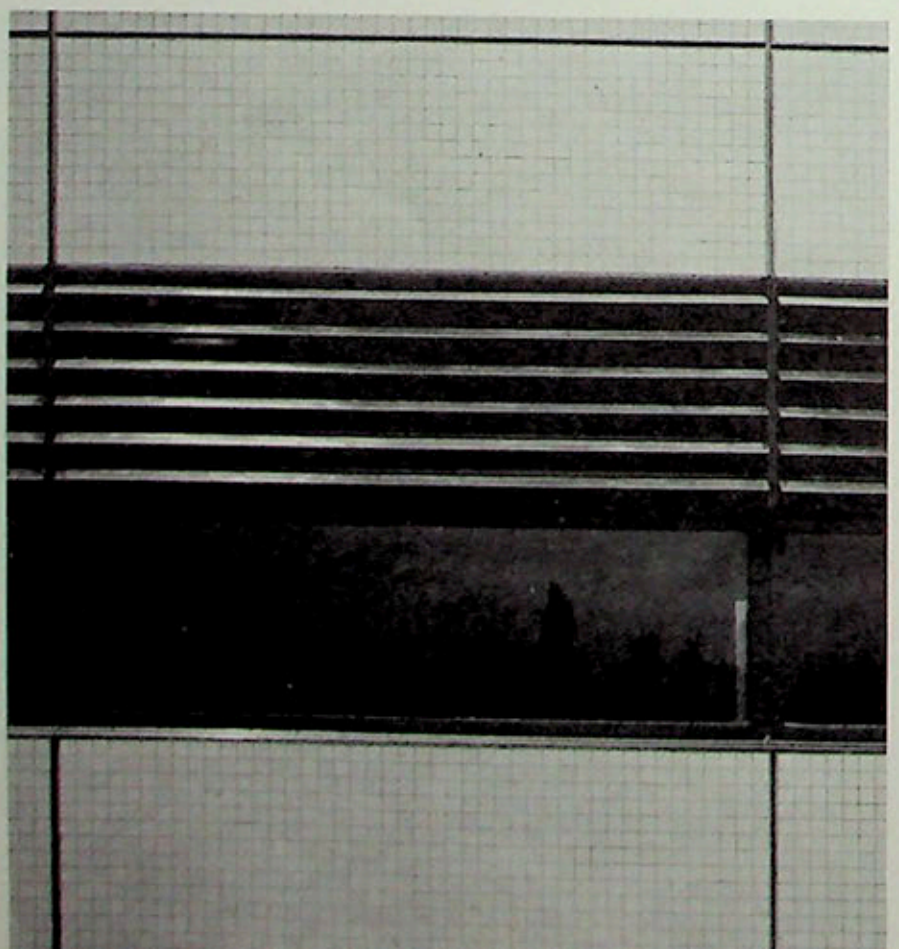
Jacobsen, il est vrai, n'est pas sans initiateurs. Encore que ses œuvres en cours comme le Hall des Sports de Landskrona soient d'un style absolument personnel, on pourrait relever l'influence d'Asplund sur les premières, celle d'Aalto dans ses villas et ses usines, celle de Mies van der Rohe dans ses immeubles de bureaux, voire celle plus épisodique des Suédois Backström et Reinius sur l'école de Munkegaard. Mais ces influences ont été si bien assimilées et si judicieusement orientées qu'elles sont à porter, tout compte fait, à son crédit plutôt qu'à son débit. Ce que l'on retient surtout chez lui, en définitive, ce sont bien plutôt l'extraordinaire niveau de qualité de sa production, la perfection du détail, l'intelligence de son fonctionnalisme et l'équilibre des proportions.

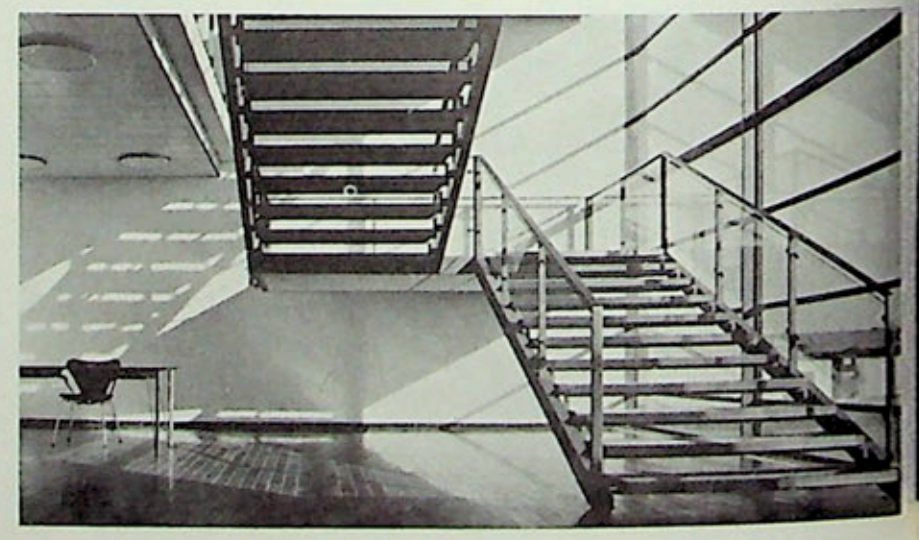


Pages 62-63

Construite en 1960-61, l'usine Tom s'élève à Ballerup, centre industriel situé à une dizaine de kilomètres à l'ouest de Copenhague. Elle produit du chocolat et des sucreries et occupe actuellement 504 ouvriers et 130 à 140 employés de bureau. Bâtie sur un terrain plat de 50 000 m² qui a été entouré d'arbres et aménagé en espaces verts, elle comprend un bâtiment administratif, une usine génératrice et un grand atelier de fabrication. Ce dernier n'est éclairé le jour que par une succession de skydomes pyramidaux (visibles sur la photographie), mais jouit d'une isolation phonique et d'une ventilation normales. Les hauts volumes cylindriques de béton qui s'opposent à l'horizontalité des bâtiments correspondent à des silos et les cylindres d'acier, moins élevés, à des réservoirs d'huile.

◀ La structure de l'usine a été réalisée en éléments de béton préfabriqués. Les murs sont composés de plaques de béton revêtues à l'extérieur de carreaux de céramique (document en bas à gauche). La possibilité d'extensions ultérieures ayant été partout envisagée, ces plaques pourront être facilement décrochées et utilisées pour la construction des nouveaux locaux. Les vitrages du bâtiment administratif sont en thermopane et sont protégés, à l'ouest, contre le soleil par des jalousies en aluminium.



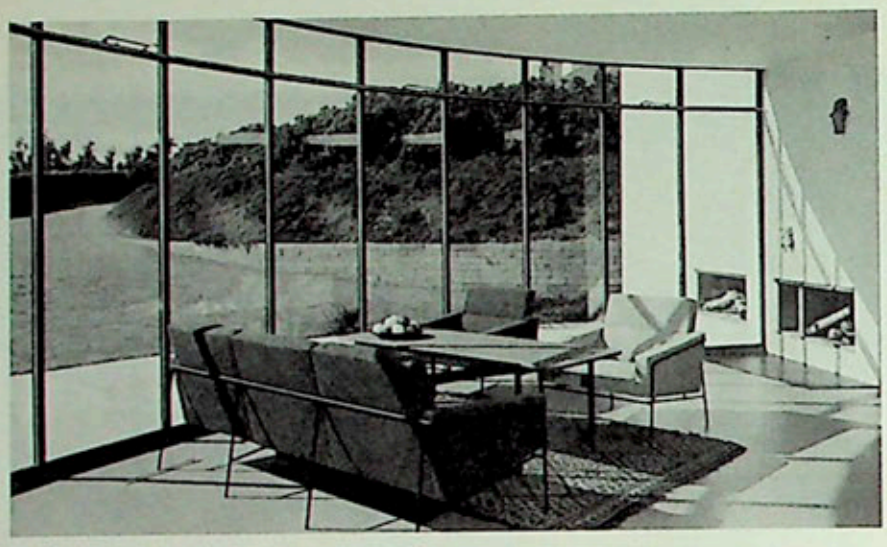


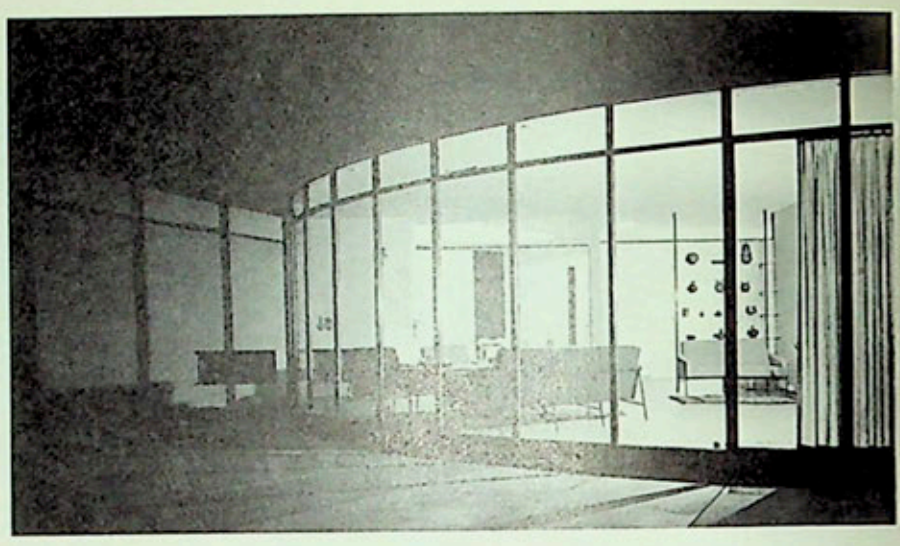
Page ci-contre, à droite

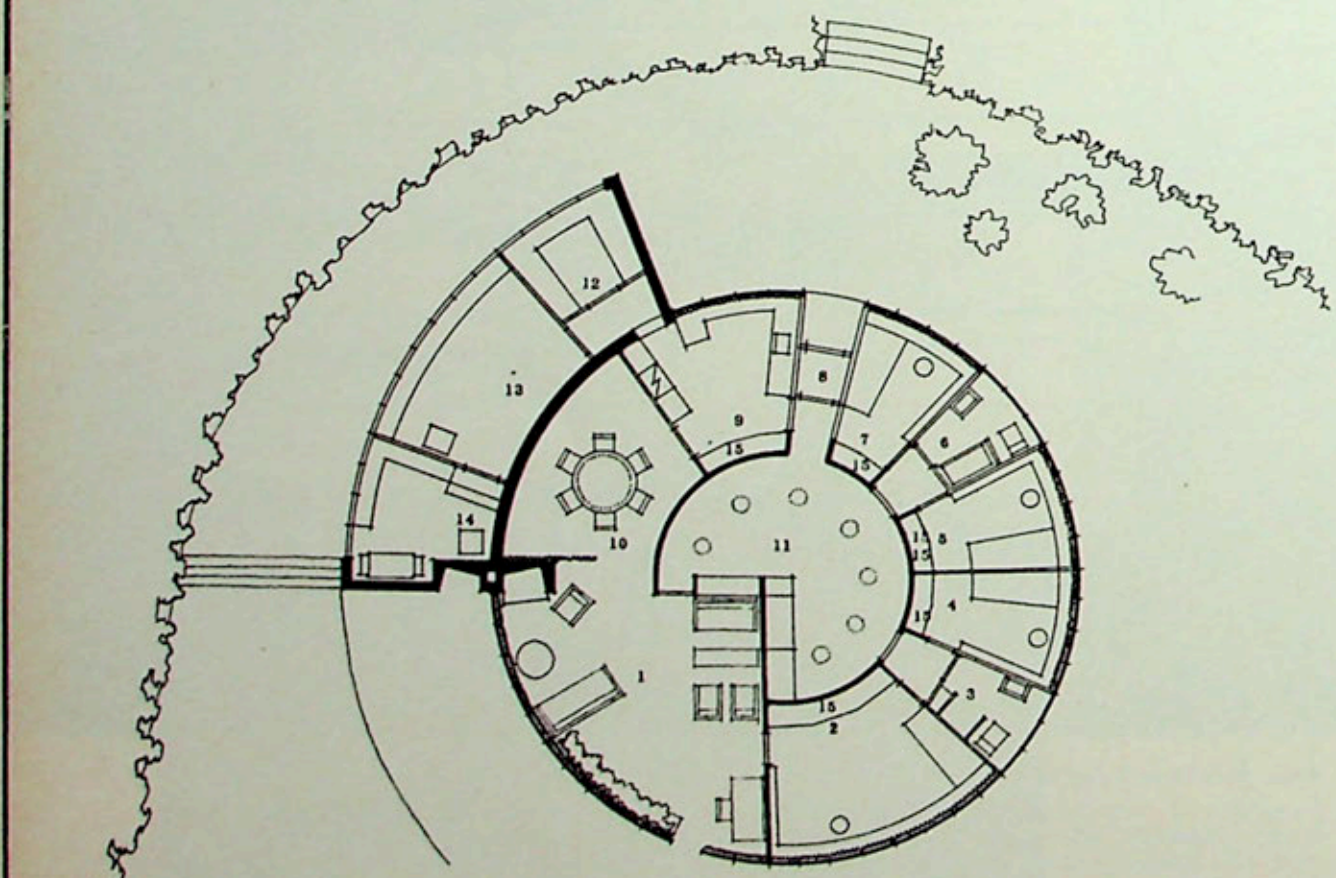
L'escalier à claire-voie en acier semble d'une légèreté aérienne. Les planchers sont en pierre brute, les plafonds garnis d'un revêtement acoustique et éclairés par des lampes du type Munkegaard.

▲

L'entrée principale du bâtiment administratif est d'une harmonieuse simplicité. De l'extérieur, la remarquable transparence de la cage d'escalier prend toute sa valeur la nuit avec l'éclairage électrique.

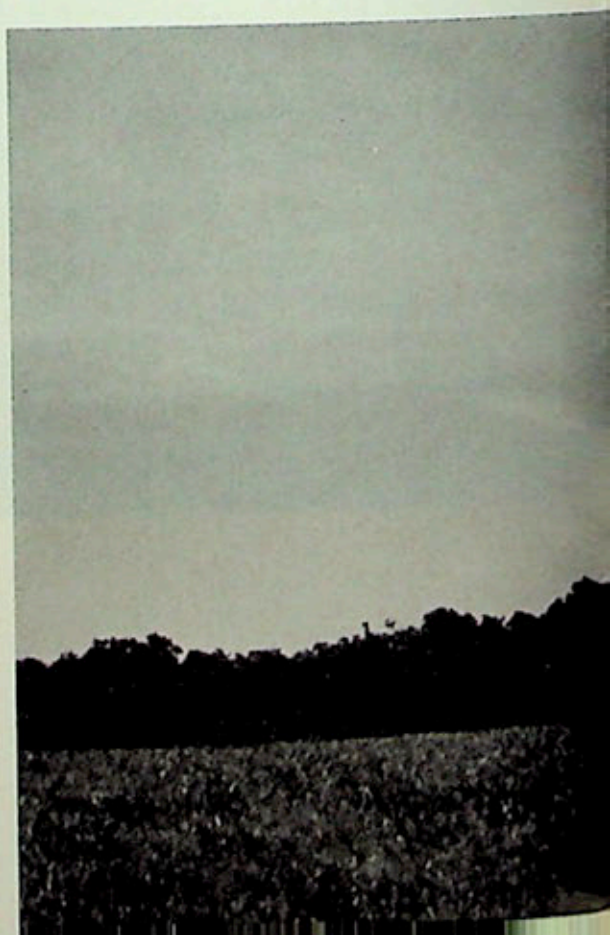




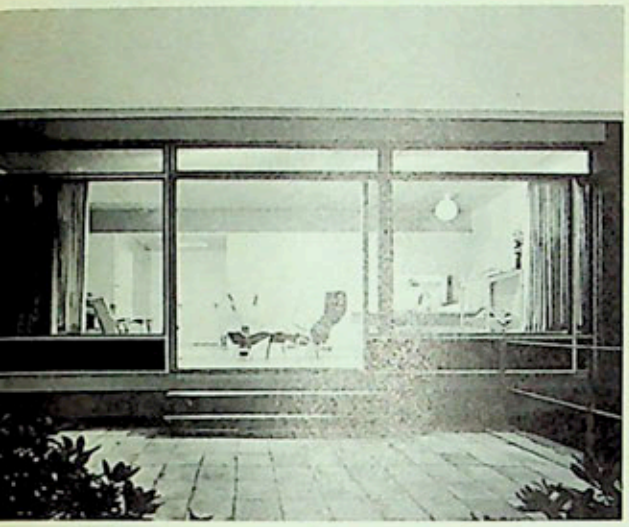


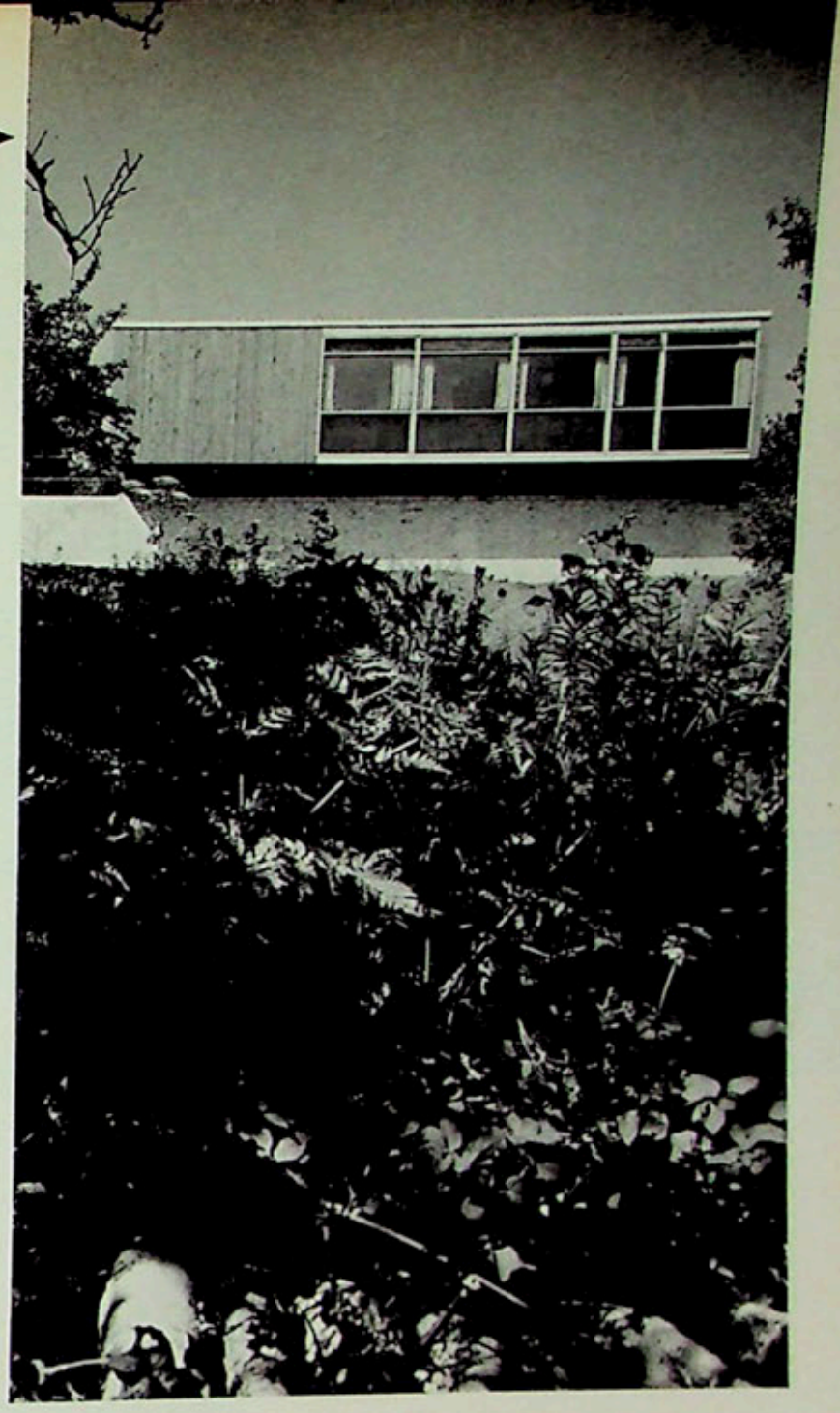
◀ Plan de la maison circulaire d'Odden:

1 living-room
2 studio
3 bains
4 chambre
5 chambre
6 bains
7 chambre
8 entrée
9 cuisine
10 salle à manger
11 hall
12 office
13 buanderie
14 chaufferie
15 rangement



Cette autre villa, la maison Siesby, est située à Sorgenfri, à dix kilomètres au nord de Copenhague, au sommet d'une forte pente dominant le lac de Lyngby. Cette situation a conduit l'architecte à faire reposer le volume principal en porte à faux sur deux murs de briques parallèles entre lesquels ont été logés les services. Charpente, sols et plafonds sont en bois et les façades nord et est, aveugles, sont revêtues de bois lamellé ainsi que la cloison sud du living-room (visible à gauche de la vue générale). Ce living-room s'ouvre à l'ouest sur une terrasse (ci-dessous), cependant que les chambres, orientées au midi, regardent vers le lac par des baies de glace thermopane (ci-contre). ▼

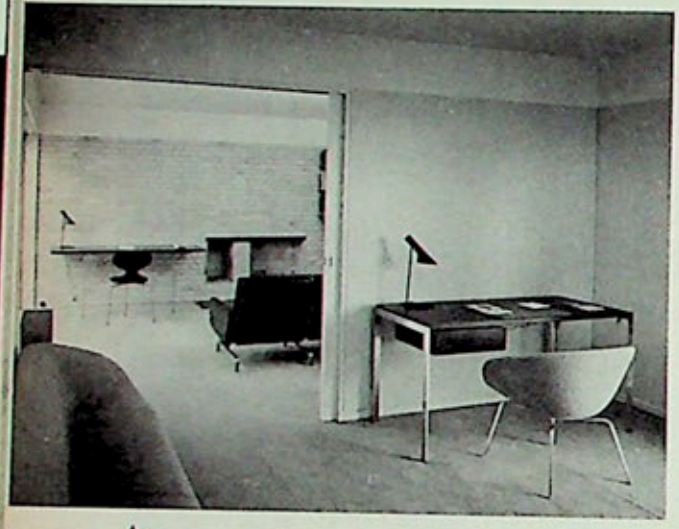




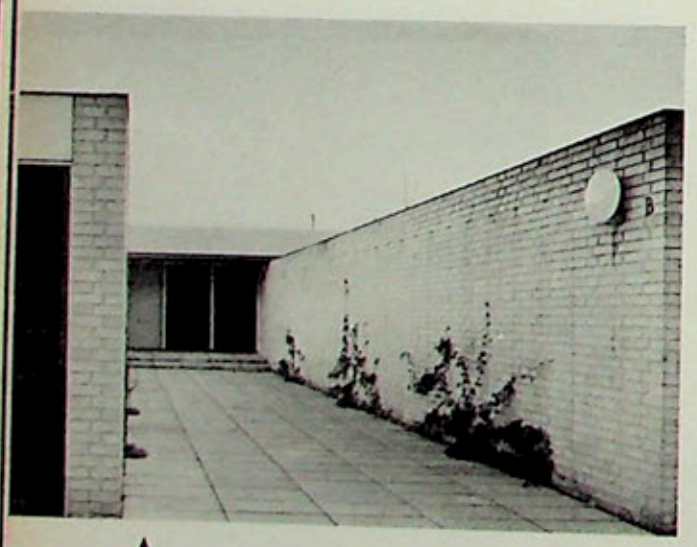
Ci-dessous et page ci-contre, en haut

Cette ingénieuse et jolie maison circulaire a été construite à Odden, dans l'île de Seeland, pour le propriétaire d'une fumerie de poissons toute proche. Cette dernière dont les fours sont du reste visibles au-dessus des arbres (voir vue générale, ci-dessous) avait été elle-même réalisée quinze ans plus tôt par Arne Jacobsen. Pour se protéger des vents venant de la mer, la villa s'adosse à un promontoire incurvé dont elle épouse la forme. Les pièces d'habitation et de service s'ordonnent autour d'un hall central, lui-même aux trois-quarts circulaire, communiquant avec l'extérieur par un étroit couloir qui sert de coupe-vent. Le living-room (page ci-contre de nuit et de jour) et les chambres s'ouvrent largement sur le jardin par des baies vitrées et ont été sobrement aménagés par l'architecte. ▼

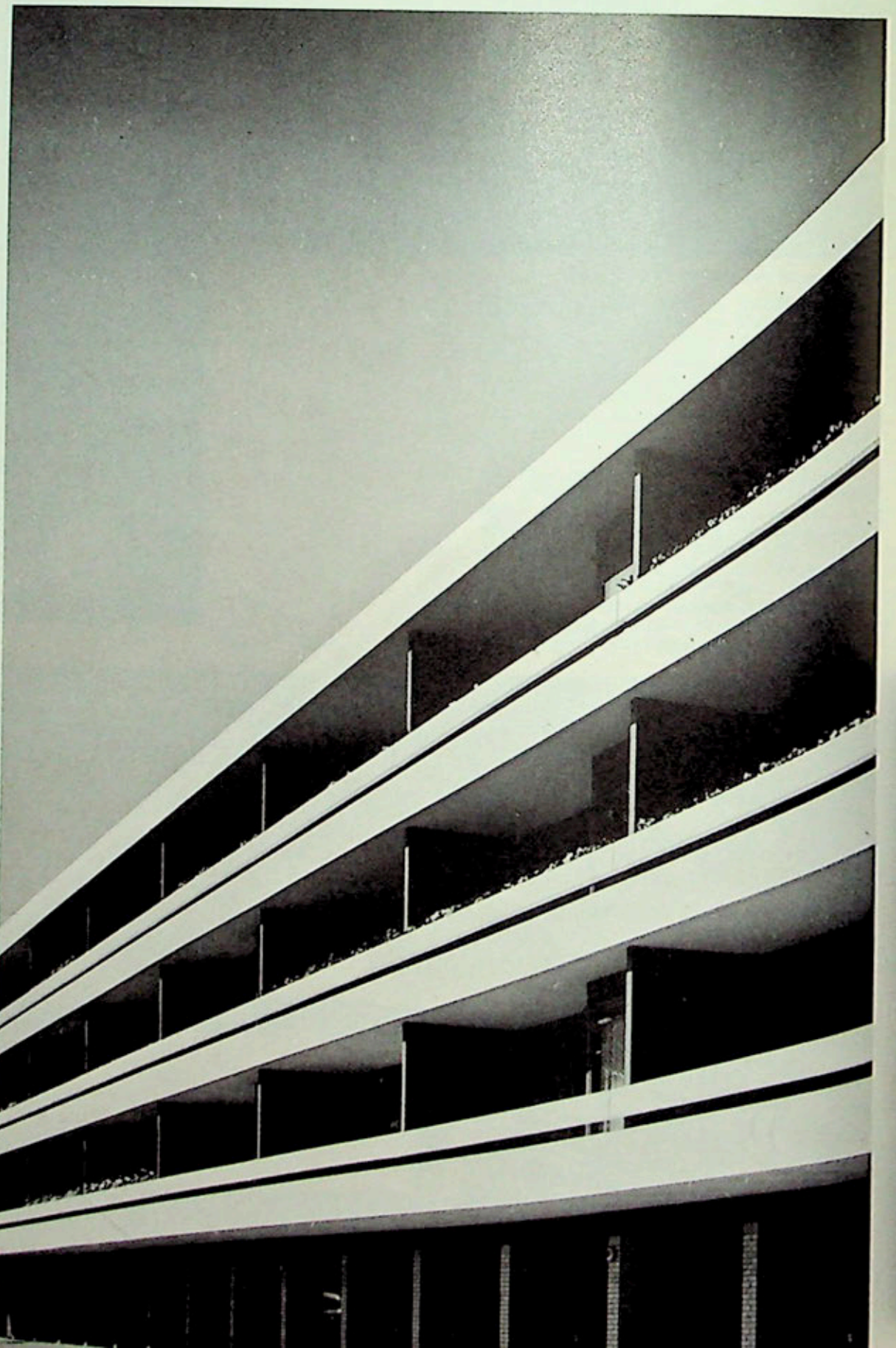
Construit en 1960 à Klampenborg, au bord du Sund à une dizaine de kilomètres au Nord de Copenhague, cet ensemble d'habitation — dit « Ved Bellevue Bugt » — s'élève juste à côté d'une des premières œuvres de Jacobsen, l'ensemble « Bellavista », qui date de 1933 (visible à droite de la vue générale, page ci-contre). Le nouvel ensemble se compose de deux parties nettement distinctes: D'une part, en bordure de la route côtière, une aile basse formée de cinq maisons individuelles identiques en bande continue dans lesquelles les pièces et services se répartissent autour d'un atrium central formant jardin (page ci-contre, en bas à droite). D'autre part, en retrait de la largeur d'une rue, un bloc de trois étages (ci-dessous) conçu de telle manière que les habitants puissent jouir totalement de la vue sur la mer sans plonger à l'intérieur des maisons à atrium, le rez-de-chaussée étant réservé à l'entrée et aux garages. Les montants des loggias et les menuiseries métalliques ont été peints en noir pour renforcer l'horizontalité obtenue par la succession des longs balcons continus de béton armé, blancs comme ceux de l'ensemble voisin « Bellavista ».

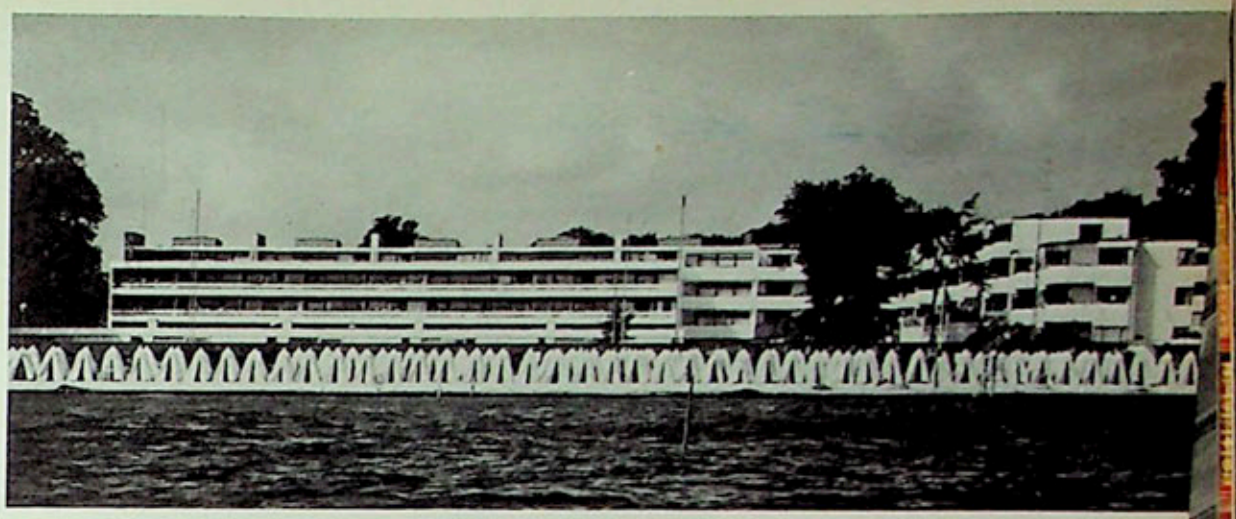


▲
Vue intérieure d'un des appartements des maisons à atrium. Sobres et confortables, les meubles s'adaptent fort bien à l'architecture.



▲
Entrée d'une des maisons à atrium. Le garage (à gauche) est séparé de la maison par une cour-jardin fermée sur trois côtés qui protège les habitants des regards indiscrets.



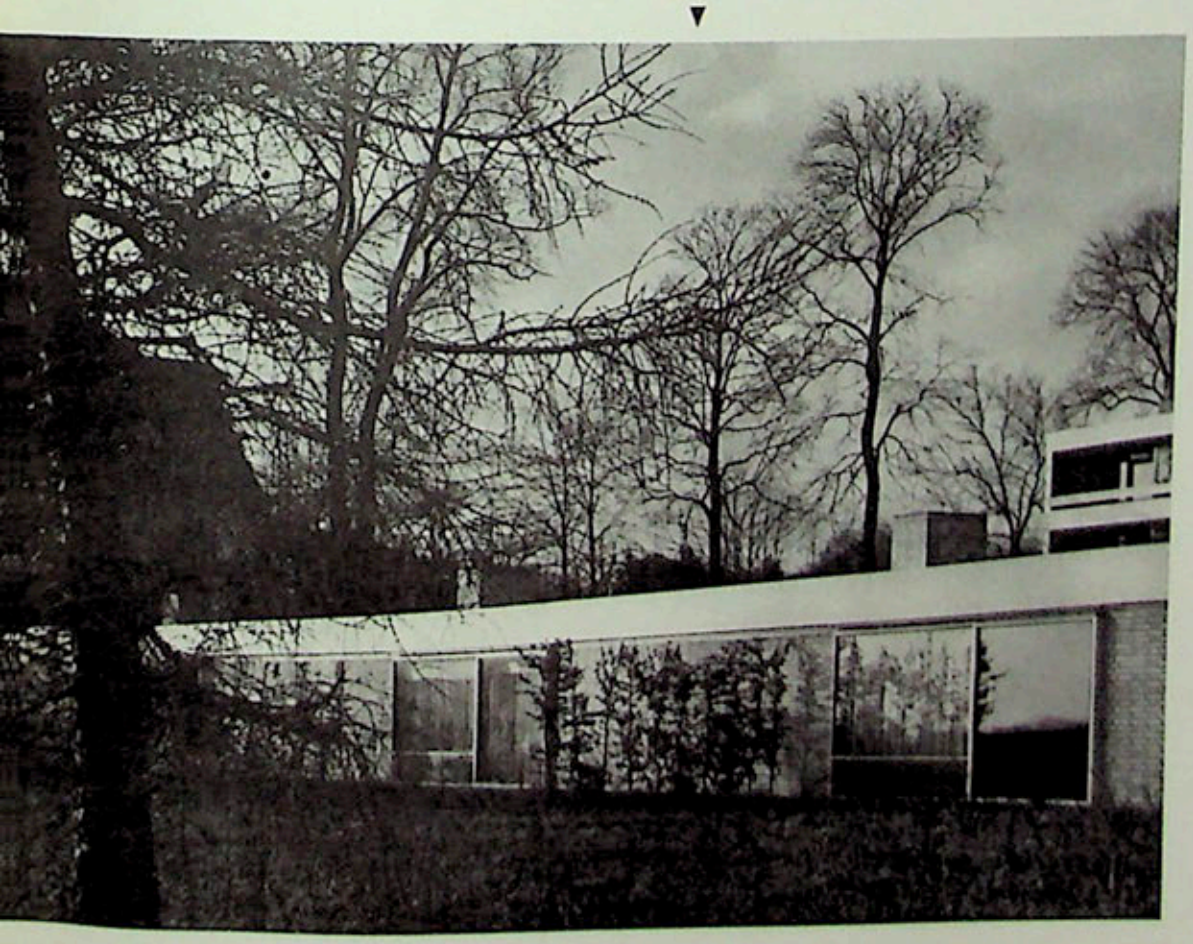


Ci-dessous, à droite

Vue d'un atrium. Bien que fermé sur quatre côtés, celui-ci ne ressemble en rien à une cour. Les proportions sont en effet calculées de telle sorte que le soleil y pénètre largement et que les frondaisons extérieures y soient nettement visibles. Jointes à la végétation intérieure, celles-ci donnent l'impression d'un contact direct avec la nature.

Elévation des maisons à atrium, face au Sund dont elles ne sont séparées que par un jardin et la route. Les murs de briques jaunes se terminent par un bandeau blanc qui souligne la continuité du bâtiment et répond aux bandeaux de l'immeuble haut.

▼



pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

novembre

balthus, dubuffet,
giacometti, tanguy,
miro, le corbusier,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera

111

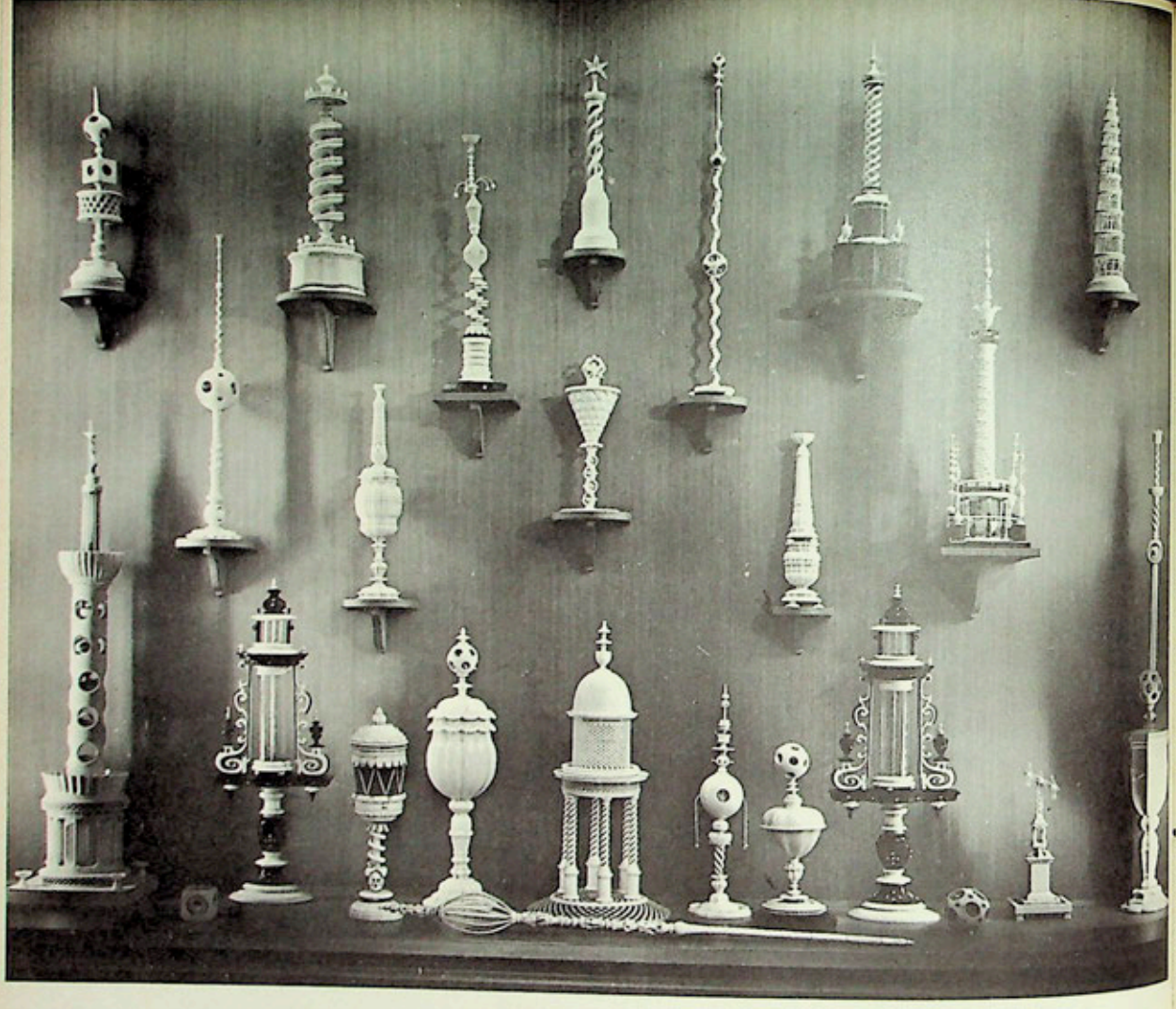
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



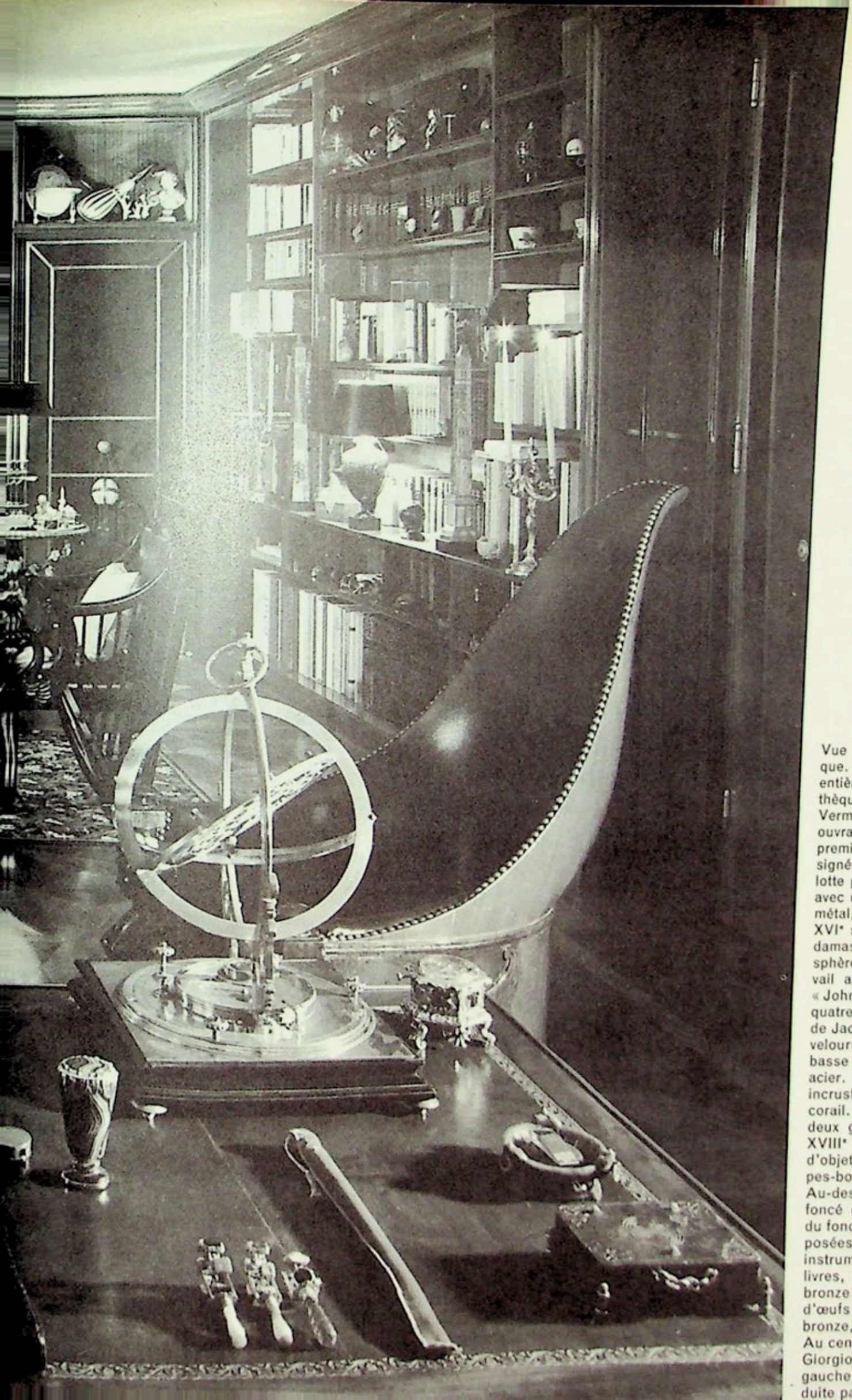
La maison d'un amateur d'objets

Le directeur de la maison Jansen, M. Pierre Delbée, souhaitait installer pour lui-même un appartement parisien qui fût, en même temps qu'une demeure harmonieuse et pratique, un cadre pour les objets beaux, rares et précieux qu'il collectionne avec amour depuis longtemps. Pour cela il a acheté « sur plan », afin d'en répartir lui-même les volumes, un appartement dans une maison récemment construite près de l'Etoile. Pour rendre le plus simple possible les problèmes pratiques, aujourd'hui si ardus, et dont dépend l'agrément de la vie quotidienne, M. Delbée a choisi un appartement d'une surface relativement réduite et il y a apporté toute une série de solutions ingénieuses en dissimulant des espaces de rangement rigoureusement fonctionnels dans les parois intelligemment ornées du petit appartement. On verra ainsi comment, dans un couloir, des feuilles d'antiphonaires montées entre deux glaces et encadrées d'acier, constituent les portes de spacieuses penderies insoupçonnables. Mais c'est le problème de la présence des objets aimés qui intéresse surtout M. Delbée. Il ne pouvait être question pour lui de les ranger dans des vitrines inaccessibles. On verra dans les pages qui suivent avec quel bonheur ces objets — si longtemps recherchés et devenus familiers — participent à la vie des maîtres de maison.

Photographies de Pierre Berdet

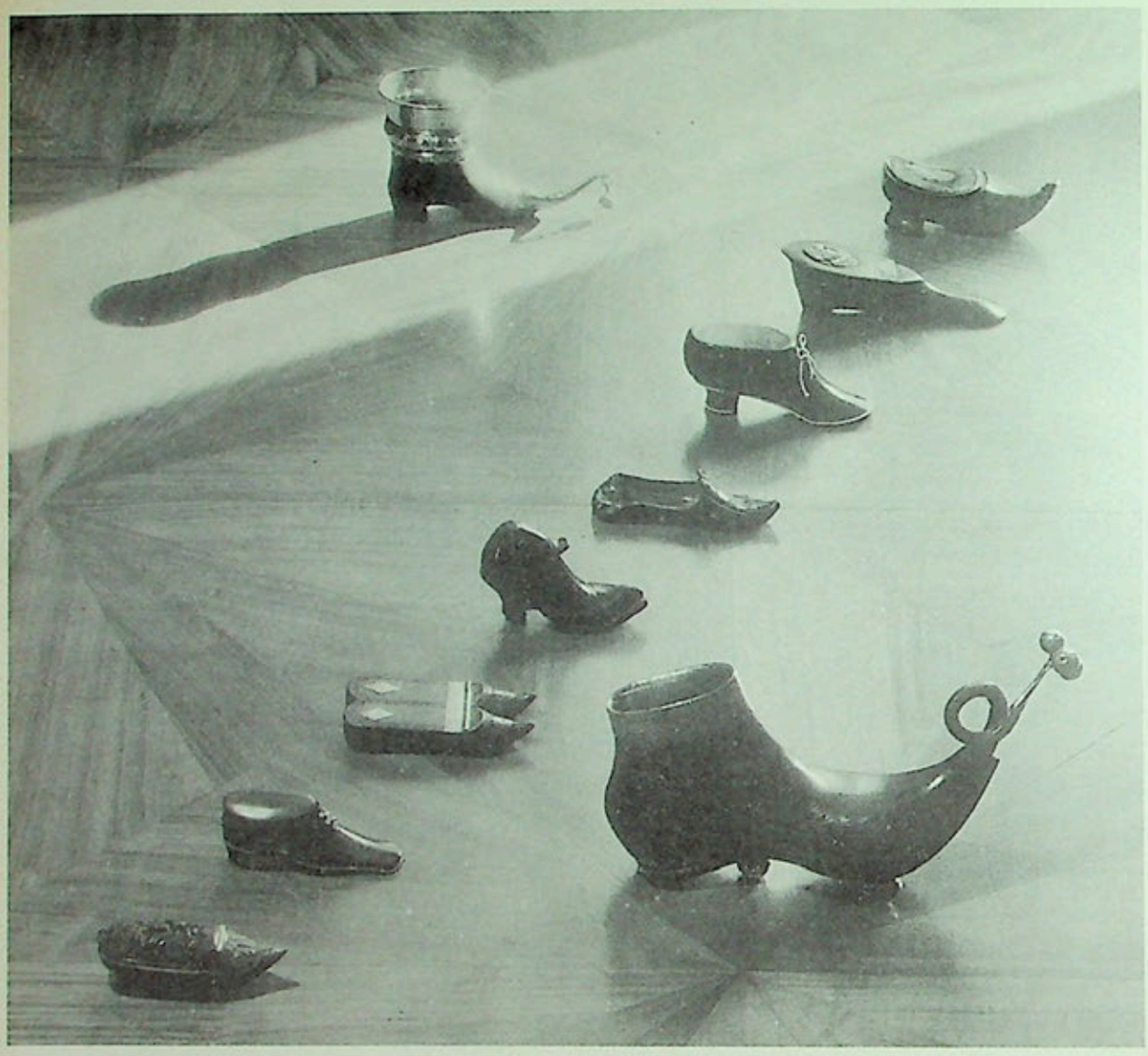
Le vestibule de l'appartement que vient ► d'installer pour lui-même M. Delbée. Au fond, une des quatre portes conçues par le propriétaire des lieux. Elles sont faites d'une marqueterie d'ivoire, d'argent, d'étain et de cuivre sur ébène et représentent, en haut, des compositions de perspective et, en bas, des volumes géométriques établis d'après les lois du Nombre d'Or. Sur notre photographie, la porte symbolisant l'Eau. De chaque côté, contre les murs peints en bleu gris, deux médaillons d'empereurs romains, XVIIe siècle, en marbre blanc sur fond de marbre noir, dans un cadre de bronze doré. Les deux encoignures de laque noire ont cette particularité d'être ornées non de bronzes mais de bois sculpté et doré ; elles portent l'estampille I.D.F. Les cache-pot, les appliques et le lustre Louis XIV sont en bronze doré. Au centre, sur le tapis d'Orient en velours rubis, un coffre de mariage en bois sculpté noir et or, d'époque Régence.

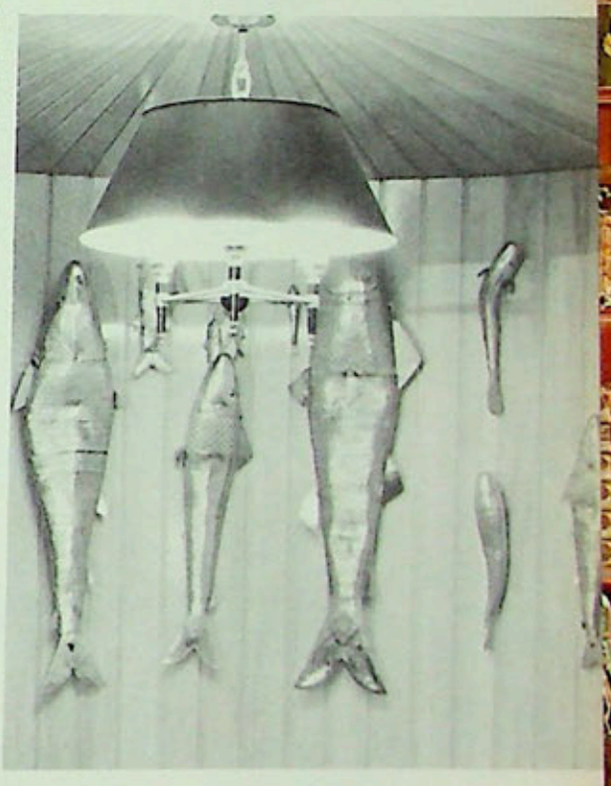
◄ Une grande niche occupe tout un des panneaux latéraux du vestibule. Tendue de tissu bleu gris, elle abrite une collection d'objets de vertu, en ivoire tourné, la plupart du XVIIe siècle. Ces pièces, étonnantes par leur variété et leur finesse, sont citées dans l'ouvrage de Charles Plumier, publié en 1701 : « L'Art de Tourner ou De faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au Tour ».

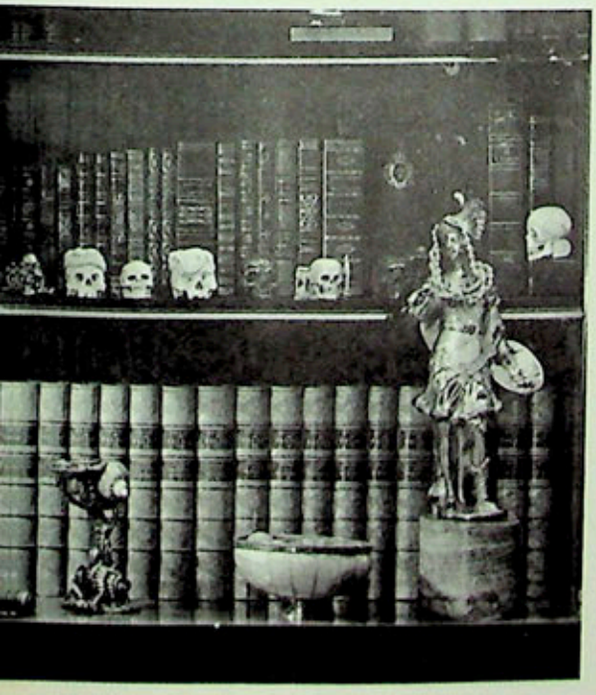


Vue d'ensemble du salon-bibliothèque. Les murs de cette pièce sont entièrement occupés par des bibliothèques, en bois du Brésil « Oleo Vermelho », qui contiennent des ouvrages et des objets précieux. Au premier plan, sur la table-bureau signée de Richter, une lampe-bouillotte portugaise du XVIIIe en argent, avec un abat-jour découpé de même métal, une pendule française du XVIe siècle, en bronze doré et acier damasquiné ; à droite, une grande sphère-cadran solaire-équatorial, travail anglais du XVIIe siècle, signé « John Ronley Londini fecit ». Les quatre fauteuils, tous différents, sont de Jacob. Devant le canapé, garni de velours panthère, au fond, une table basse moderne en bronze doré et acier. Le dessus est en agathe grise incrustée de filets et d'une étoile de corail. De part et d'autre du canapé, deux guéridons en bronze doré du XVIIIe siècle avec une collection d'objets en bronze doré et deux lampes-bouillottes Louis XVI et Empire. Au-dessus des portes de daim vert foncé qui encadrent la bibliothèque du fond, des « natures mortes » composées de bustes, mappemondes et instruments de musique. Devant les livres, bustes des douze Césars en bronze (XVIIe siècle) et une collection d'œufs d'autruche à montures de bronze, sculptés, laqués ou décorés. Au centre, une sculpture abstraite de Giorgio di Giorgi. On aperçoit, à gauche, la table d'architecte reproduite page 78. Le parquet est en bois

Ces chaussures sont les unes des tabatières du XVIIIe siècle (alignées au centre), les autres deux coupes à boire allemandes du XVIIe, extrêmement rares. En cuir, avec monture de vermeil, ce sont celles qu'utilisaient la Guilde des Cordonniers de Nuremberg. ▼







▲
On trouve des objets même dans la cuisine. Des poissons d'argent anciens ont été disposés contre les parois de sapin verni qui recouvrent les murs de cette pièce.

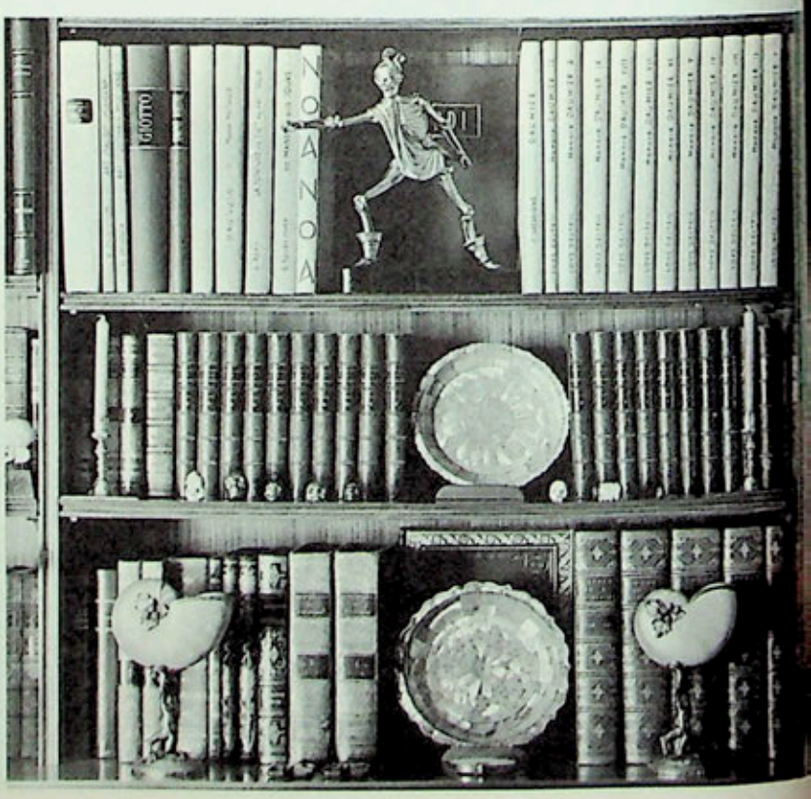
Ci-dessus à gauche
Les murs et les placards de la lingerie sont faits de pages d'antiphonaires enluminés du XVIe siècle, montées entre deux glaces, et encadrées de baguettes d'acier poli.

◄ Devant les livres de la bibliothèque, une série de « vanités », têtes de mort d'ivoire, de cristal de roche, d'argent ou d'émail sur or ; la plupart sont à deux faces, évoquant la Vie et la Mort. Certaines portent des inscriptions : « Vita somnium breve », « Ainsi serons-nous, aujourd'hui ou demain ». Elles sont presque toutes d'origine française ou rhénane. Parmi elles, deux squelettes, l'un en or, l'autre en plomb. Au-dessous, statuettes en bronze doré sur un socle de nacre, coffre portugais en nacre à monture d'argent (XVIe siècle), deux statues de guerriers italiens de Pedrelli (XVIIIe siècle), boîte à couvercle et coupe en nacre anglaises du XVIIe siècle. Coquillages à monture d'argent du XVIIe siècle allemand. A gauche de la lampe, près de son étui, un petit œil de cabinet d'anatomie en ivoire, monté sur tige centrale. Il se décompose en multiples pièces, pour montrer la structure de l'œil. Il est cité dans les inventaires du célèbre cabinet de curiosités de Bonnier de la Mosson.

▲

On a logé sous l'abattant relevé d'une table d'architecte à mécanique, en acajou et cuivre (XVIIIe siècle), une série d'instruments mathématiques : compas d'architecte, compas d'artilleur, cadran solaire, anneaux astronomiques, théodolite, etc. Trousse d'architecte en maroquin rouge et or, chiffre en diamants. Les chandeliers d'argent, de part et d'autre, représentent des attributs maçoniques.

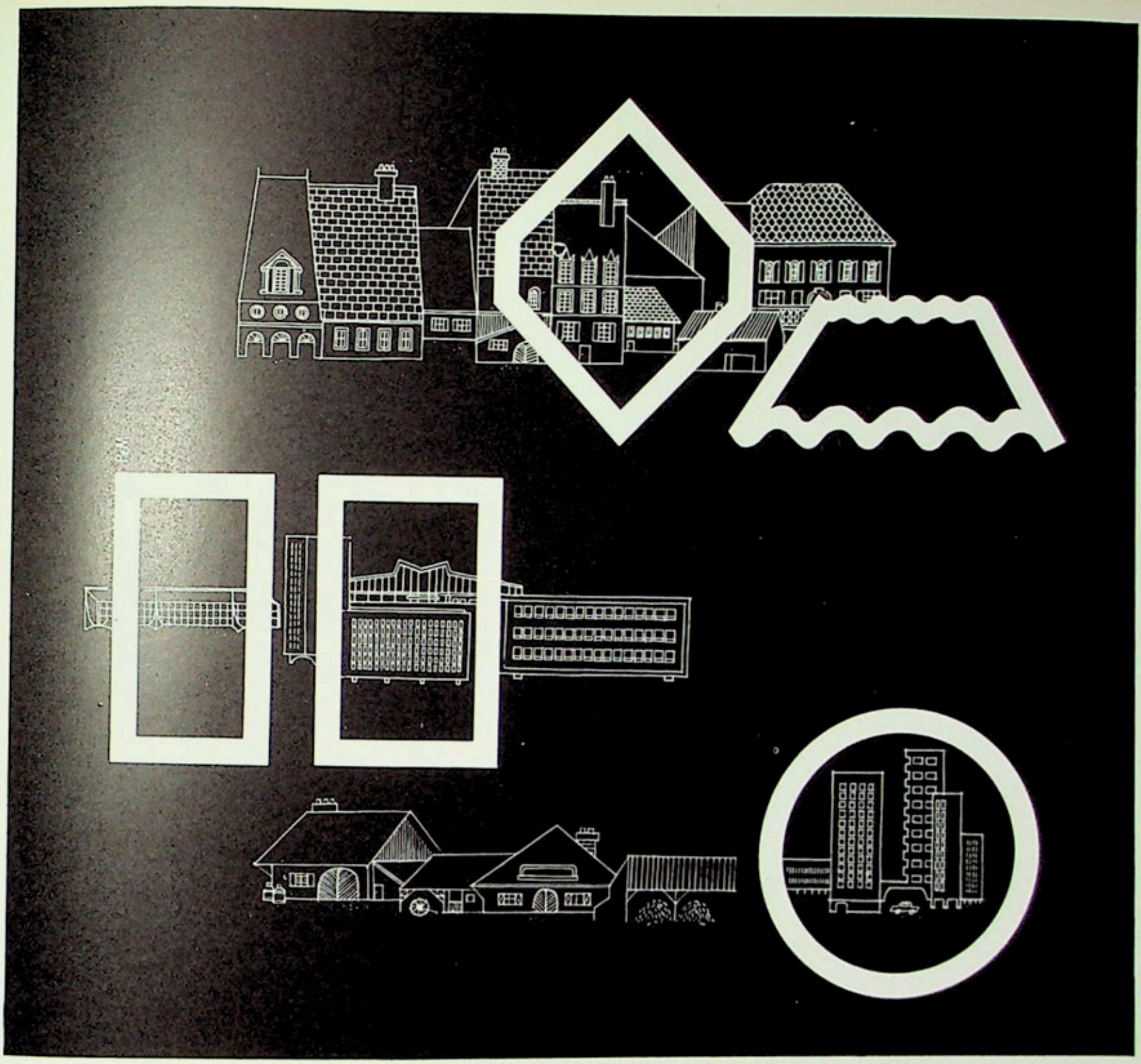
Dans le salon-bibliothèque, entre les livres, un squelette de bronze empanaché ; au-dessous, deux assiettes en nacre (Angleterre, XVIIIe) et une paire de nautiles montés en bronze et portés par deux angelots également en bronze. ►



Page ci-contre

Un coin du salon-bibliothèque (voir pages 74-75). Sur le bureau signé Richter, cachets, sphère armillaire, seau Louis XV, en bronze doré, contenant des porte-plumes anciens en corail, ivoire, or, etc. Le remarquable siège d'acajou, tendu de cuir noir, est de Jacob. Tapis Louis XIV au point de Saint-Cyr, à fond noir. La « nature morte » au-dessus de la porte en daim vert foncé, à encadrement de bronze doré, est faite d'un jeu de jacquet présenté sur le côté du jeu de marelle, d'un corail rose et d'une boule de cristal de roche à monture de bronze, d'époque Renaissance. Sur les rayons de la bibliothèque, au-dessous des bustes des Césars, parmi des objets d'argenterie (coupes, chopes, gobelets à couvercles, tulipières), trois sabliers, l'un en marqueterie de paille, les deux autres signés de Zig, à Nuremberg, et datés 1700. Lampe en acier et laque blanche, travail autrichien du XVIIe.

André Vantoura



DESCENTES EXTÉRIEURES D'EAUX PLUVIALES

Avec tuyaux à bouts lisses à assemblage instantané par emboîture séparée en "compound thermodurcissable". Centrage automatique. Ligne simple et épurée.

DESCENTES SANITAIRES

ETERNIT poursuit l'adaptation d'un matériel exploité avec succès à l'étranger, aux techniques françaises les plus récentes. Ce matériel comprend des tuyaux et raccords à bouts lisses assemblés par joints souples "DECA" (1) à anneaux de caoutchouc. Conduites insonores à éléments indépendants, ne transmettant pas les bruits. Montage et démontage faciles, sans outillage. Raccords à encastrer de forme rationnelle, adaptée aux données officielles de la technique sanitaire. Raccordement instantané des évacuations.

PANNEAUX COMPOSÉS POUR FAÇADES ET MURS-RIDEAUX

Par leurs qualités essentielles de résistance "longue durée" au feu et d'inaltérabilité, les plaques Eternit entrent dans la composition de la plupart des panneaux préfabriqués agréés. Les plaques Eternit utilisées dans la constitution des panneaux "respirants" ou non, peuvent revêtir divers aspects, suivant les conditions économiques admises : peintures spéciales, résines épikotes ou polyesters, revêtements pelliculaires métalliques, etc.

CLOISONS SÈCHES PRÉFABRIQUÉES

De conception originale, étudiées en collaboration avec les fabricants spécialisés, montables et démontables à sec, faciles à assembler et à revêtir, elles tirent leurs qualités de l'incombustibilité et de l'insonorité des plaques Eternit.

(1) Le matériel "DECA" sera fabriqué en grande série, à partir de 1962.

ETERNIT fabrique tous les matériaux en amiante-ciment pour toitures - revêtements - canalisations.

NOUVEAUTÉS ETERNIT 1961 | 62

RENSEIGNEMENTS SUR DEMANDE

Eternit

S.A. AU CAPITAL DE 56.280.000 NF
PROUVY (NORD) TÉL. 6 A THIANT - TÉLEX : 81.069

à jours moins longs nuits plus claires

Enquête de Jeannie Dumesnil
et Luce Hoctin
Photographies de Pierre Berdoy

Cette longue colonne blanche (haut. : 2 mètres) de papier de riz, avec armature de jonc est l'une des nombreuses variations du sculpteur américano-japonais Isamu Noguchi sur les thèmes traditionnels de son pays (Steph Simon). On la voit ici animée par le vent, se reflétant dans l'eau.

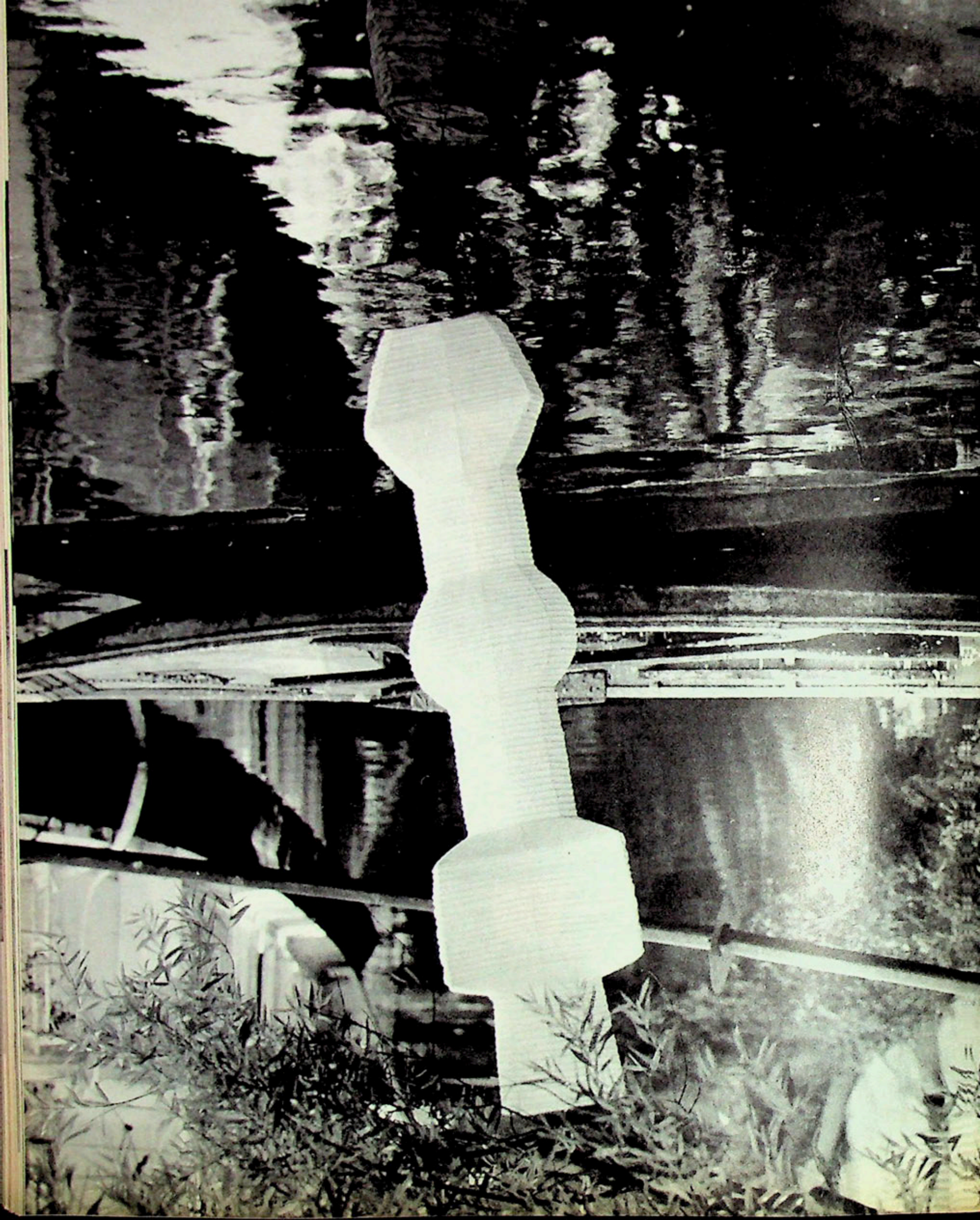
◂ *Cet oranger de tôle peinte à cinq lanternes à bougies, électrifiables, peut trouver sa place dans un décor d'arbres et de verdure et constituer un excellent éclairage de jardin ou de terrasse. (Création de la Boutique Dior ; ce modèle existe aussi sous la forme d'un citronnier.)*

à jours moins longs nuits plus claires

Enquête de Jeannie Dumesnil
et Luce Hoctin
Photographies de Pierre Berdoy

Cette longue colonne blanche (haut. 2 mètres) de papier de riz, av armature de jonc est l'une des nom breuses variations du sculpteur am ricano-japonais Isamu Noguchi su les thèmes traditionnels de son pay (Steph Simon). On la voit ici anim par le vent, se reflétant dans l'ea

◄ *Cet oranger de tôle peinte à cin lanternes à bougies, électrifiable peut trouver sa place dans un déc d'arbres et de verdure et constit un excellent éclairage de jardin e de terrasse. (Création de la Bou tique Dior ; ce modèle existe aus sous la forme d'un citronnier*



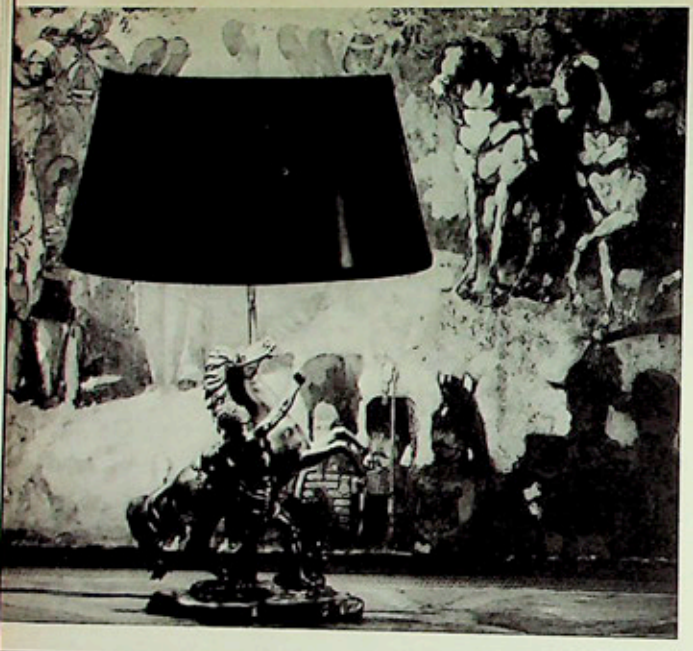
◄ *On voit ici, groupés autour d'un grand vase lumineux en opaline blanche de Leleu: au premier plan à droite une lampe de verrerie mate opale, fabriquée par Bohlmarks (Suède); vers la gauche et au centre, deux cylindres en opaline à couvercle de verre coloré, de même provenance (Diffusé par Mobilier International). Les deux lampes de chevet, l'une de forme dentellière, à pied de verre gris suédois, l'autre à pied de faïence de Gien sont éditées par Prisunic. En arrière-plan, une élégante petite lampe de Jacques Franck, en marbre avec un abat-jour de moire. A l'extrême-gauche en haut, une suspension en forme d'escargot, en aluminium laqué blanc, à lamelles mobiles, dessiné par Werner Panton, fabriqué au Danemark par Poulsen (Edition Sicaf, diffusé par le Mobilier International).*

Ci-dessous à gauche

Dans un petit salon tendu de shantung bleu, contre le mur, à droite, une applique « face de tigre » (Dona Carlotta). L'abat-jour semi-circulaire est en papier noir gansé d'or. Contre le mur, autour de l'applique, des agrafes d'argent de provenances diverses. Sur la table basse, une céramique persane du XVIIIe siècle. Au premier plan, un appelant de bois.

▼

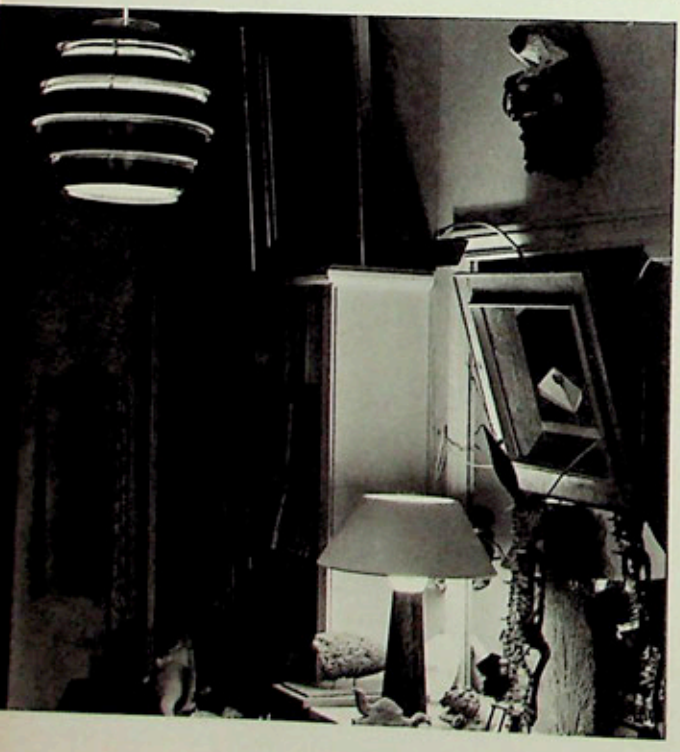
▲ *Nohalé a monté en lampe un samovar ancien de cuivre jaune (fin XIXe siècle). L'abat-jour plissé est en soie dorée. Au premier plan, une lunette astronomique également en cuivre.*



◄ *Devant un grand collage de gravures découpées et repeintes, fin XIXe, on a placé une lampe constituée par un cheval de Marly en bronze doré et un abat-jour noir gansé d'or et de velours (Dona Carlotta).*

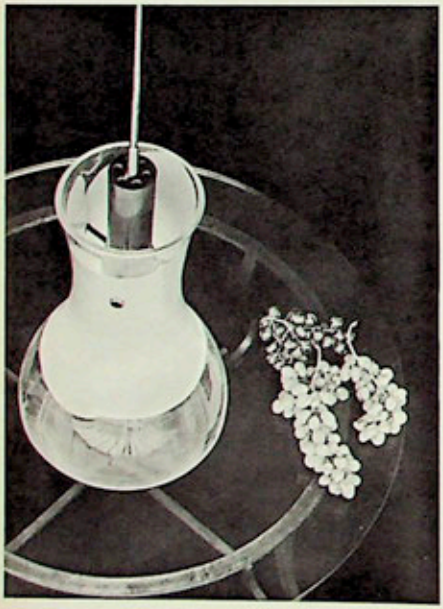
Ci-dessous à gauche

Sur la cheminée, une lampe « Tinée » (Phillips) composée d'un diffuseur en verre d'opale satinée et d'un abat-jour de métal émaillé, éclaire un Max Ernst de 1945. Le lustre en métal peint bleu ardoise à l'extérieur et blanc à l'intérieur, cerclé de galeries de cuivre ajouré est dû à l'architecte finlandais Alvar Aalto (Edition Artek, diffusé par Formes Finlandaises).



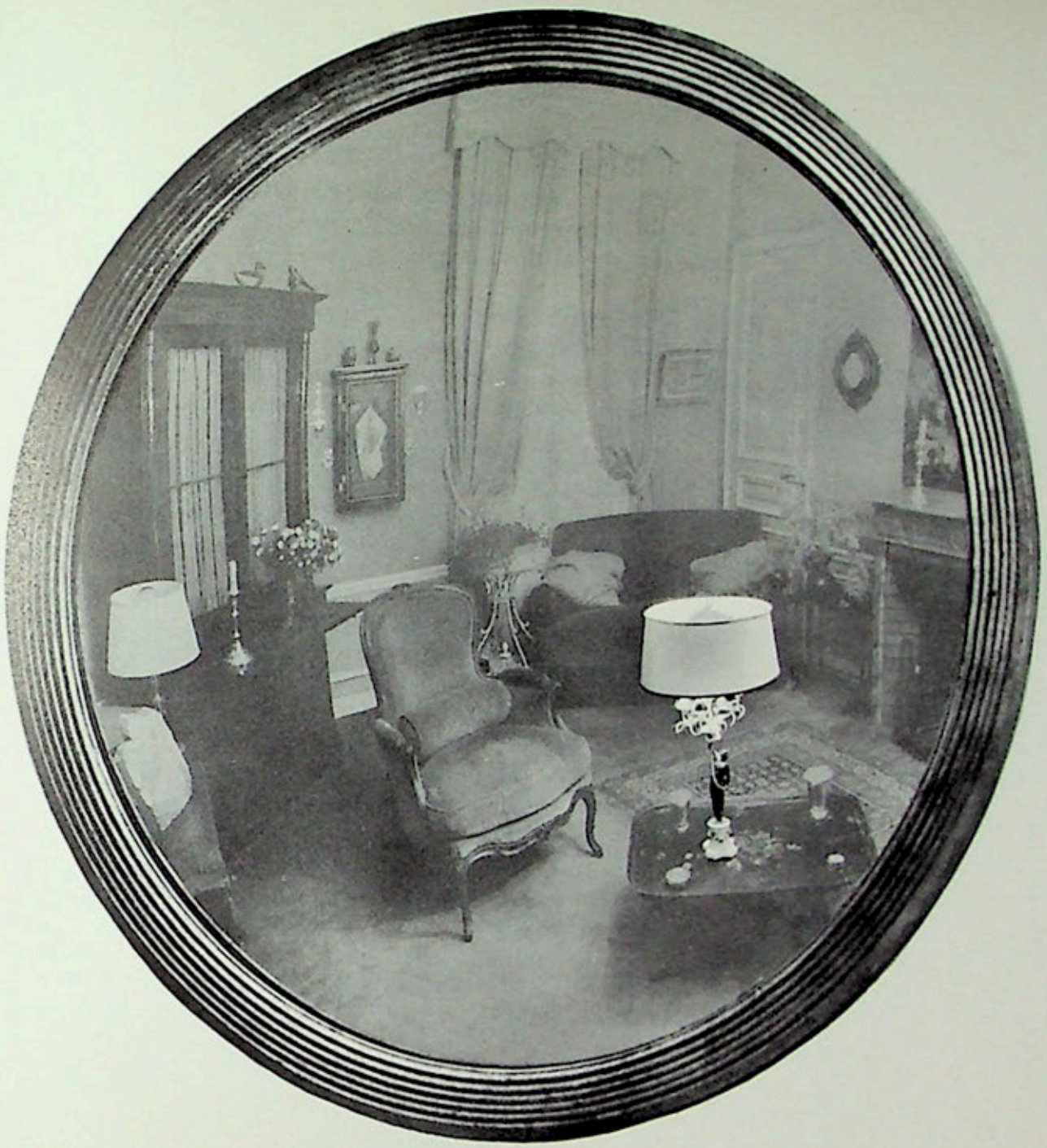
Petite lampe d'Arlus composée de deux cylindres de verrerie scandinave: l'un en opale blanc diffuse la lumière; l'autre, de verre gravé, atténue l'éclat du premier par sa couleur fumée. Les trois tiges de support, sont en métal noir. A droite, un guignol javanais.

▲
Le globe de cette lampe est en verre opale blanc recouvert d'une coupole en plexiglas fumé, manchon de cuivre verni (Création Reggiani). Sur la table, à gauche, une poupée Ashanti, à droite, une statuette mexicaine Teotihucan. Coupe et cuillère turques en argent.



▲
Ce luminaire de Venini à manchon de métal est fait d'un verre transparent sur lequel a été posée, en fusion, une coulée d'opaline rouge. Au-dessous, une table de verre à piétement d'acier.

Girandole en fer doré à la ►
feuille garni de pendentifs de cristal taillé (Baguès), s'éclairant de trois bougies. Au premier plan, petits vases de fouilles et coupe grecque en verre irisé.



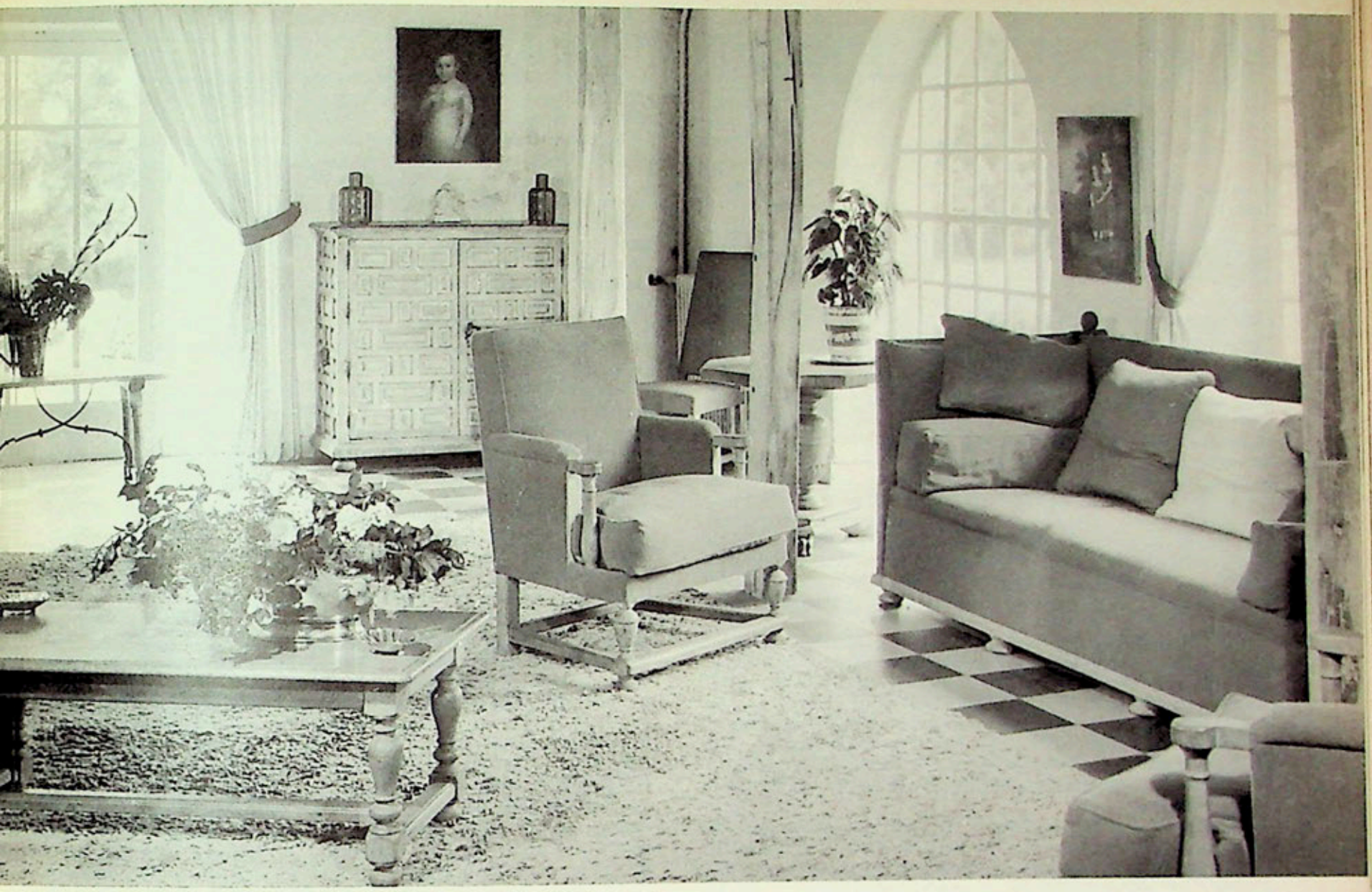
Dans un miroir de sorcière,
au premier plan, apparaît
une lampe Louis XVI.
Elle est constituée d'une figure féminine
en bronze posée sur un socle de marbre
et tenant dans son bras tendu
une triple gerbe de branches en bronze doré.
L'abat-jour de shantung rose
est gansé d'or et bordé de velours vert
(Jean Fleurdelys).
Bergère Louis XV.

UN MOULIN PRES DE PARIS

Dans la région de Melun, à Combs-la-Ville, près de la forêt de Sénart, un petit pont de pierre passe pour avoir été bâti sous le règne de Dagobert. De là, on aperçoit à travers un rideau d'arbres élancés, les murs couverts de vigne vierge d'un vieux moulin. Environné de ruisseaux qui en réflètent les proportions charmantes et dont l'un coule tumultueusement sous le corps de logis principal, le Moulin du Breuil remonte au XVIIe siècle. Découvert quelques années avant la guerre par Mme Helena Rubinstein et entièrement restauré, il fut longtemps sa retraite de week-end. La Société Française Helena Rubinstein en est maintenant propriétaire et la célèbre maison de produits de beauté l'utilise pour des conférences, des réceptions de presse et des réunions officielles. La politique qui consiste à faire d'une résidence privée le centre de relations publiques d'une affaire est très en faveur aux États-Unis, où bien des firmes possèdent des domaines destinés à cette fin. Avec le sens de l'avenir qui la caractérise, Helena Rubinstein fut une des premières à « nationaliser » sa propre maison de campagne au bénéfice de son affaire et de ses collaborateurs.

Du portail d'entrée à claire-voie, on accède à une série de terrasses recouvertes de gravier, puis aux jardins à la française entourant le corps de bâtiment principal. ►

Un des salons du Moulin du Breuil est meublé dans le style des années trente. Quelques-unes des pièces africaines de la célèbre collection Rubinstein prennent une intensité particulière contre les murs blancs ▼



▲
La grande pièce de séjour a été décorée vers 1930 par Jansen dans le style Louis XIII. Des meubles mexicains, des tableaux primitifs américains et des sculptures d'Afrique sont disposés librement dans cette pièce de 14 mètres de long.
◄ *Ci-contre, un autre aspect de l'immense living-room. La table mise semble suspendue aux poutres de chêne qui, en réalité, supportent une loggia entourant la pièce.*

L'Egalité Suprême

Suite de la page 30

Celui-ci laboure aidé, sans l'avoir demandé, par un mort qui presse les chevaux (page 26). Dans la scène du fou (page 26), le mort joue de la cornemuse en menant une danse joyeuse et féroce. Il a saisi le fou par les vêtements. Celui-ci, le doigt à la bouche, semble se demander s'il va frapper le mort avec sa marotte — donc résister comme le fait le fou représenté par Niklaus Manuel.

Vers 1562 probablement, Pierre Breughel l'Ancien créa son œuvre grandiose: « Le triomphe de la Mort » du Prado. On retrouve ici bien des personnages de la danse macabre, dont Breughel aussi a subi l'influence. L'empereur (page 28), au premier plan en bas à gauche, est représenté couronne en tête, vêtu de ses habits de cérémonie. Il est à moitié assis, dans une attitude de faiblesse extrême. Sa main droite qui tient le sceptre est sans force et il est incapable de soulever celui-ci. Derrière lui un mort ricanant tend un sablier, dont le sable s'est écoulé. De sa main gauche, l'empereur fait vainement un geste pour repousser un second mort qui, lui aussi, rit tandis qu'il s'empare furtivement de l'argent dont sont remplis les tonneaux. L'empereur n'y peut rien. Il doit quitter la vie comme le plus pauvre, sans pouvoir rien emporter. Devant la mort, l'égalité.

Cette idée d'égalité, si importante dans les danses macabres, a été exprimée d'une façon particulièrement directe et concentrée dans une gravure de Jacques de Gheyn II, dont le dessin préparatoire, daté de 1599 — donc au seuil du XVIIe siècle — est au British Museum (page 27). C'est une feuille d'allégorie magnifique, surchargée de figures et d'objets illustrant des idées qui sont exprimées aussi par quantité d'inscriptions, tirées du fond commun issu de la Bible, ou des auteurs classiques, et par quelques vers d'Hugo Grotius.

On pourrait dire que la gravure de de Gheyn est un condensé des idées principales, l'abrégé d'un prêche ou d'une danse des morts. Au sommet de la composition, rigoureusement symétrique, trois œuvres d'art sont représentées — images dans l'image. A gauche, dans un cadre maniériste orné d'une tête de mort, une représentation de la chute: Adam, par son péché, fit entrer la Mort dans le monde. De l'autre côté, dans un cadre semblable mais comportant une tête de chérubin, l'image du Christ en croix qui, depuis le moyen âge était considéré comme « le nouvel Adam », celui qui a vaincu la Mort, lavé les hommes du péché originel et ouvert ainsi le chemin du Paradis.

Dans l'axe central de la gravure, un baldaquin, dont la draperie écartée laisse voir la troisième œuvre d'art, un tableau représentant le jugement dernier. Ces trois images donnent « in nuce » la foi chrétienne. Elles correspondent aux tableaux du cycle théologique qui très souvent introduisent ou encadrent une danse macabre, comme chez Holbein.

Toujours dans l'axe central, sous le jugement dernier, un putto nu s'amuse à faire des bulles de savon; il est assis sur un trône surmonté d'un sablier muni de deux ailes qui symbolisent la fuite du temps. Le trône porte les mots: HOMO BULLA et d'autres sentences de vanitas.

La devise générale de l'allégorie est inscrite au front du baldaquin: MORS SCEPTRA LIGONIBUS AEQVAT, c'est-à-dire « La Mort rend égaux le sceptre et la pelle ». A gauche: l'empereur debout, couronne en tête, en armure et manteau, le sceptre à la main droite, l'orbe à la gauche, l'épée attachée à la ceinture. De l'autre côté: le paysan appuyé sur une pelle, en vêtements de travail. De la main, il montre le putto qui souffle des bulles de savon.

Mais, *Mors speculum vitae.* Allongés par terre, empereur et paysan réapparaissent, cadavres dévêtus, en telle condition que l'égalité des deux est complète. Ils reposent sur des gerbes de paille, rappelant le texte de Jérémie (9:21): *Le cadavre de l'homme tombera comme du fumier sur un champ, et comme l'épi derrière le moissonneur, sans que personne ne le ramasse.*

Près de l'empereur gisent la couronne et le sceptre, maintenant brisés; à côté du paysan, les outils cassés. Les deux, en outre, ont chacun leur sablier cassé aussi. Flanquant les deux cadavres, un vase de fleurs, un autre d'où sort de la fumée, symboles ici de la vie humaine — le bouquet est éphémère, la fumée s'envole et disparaît.

A partir de 1600 environ, les natures mortes deviennent plus fréquentes, celles de vanitas accusent pourtant un certain retard. Ce genre moralisateur hérite de beaucoup d'idées du moyen âge et quelques exemples vont nous permettre de suivre comment s'y expriment les idées sur l'égalité que nous connaissons par la danse macabre.

La gravure de de Gheyn (page 27) est, nous l'avons dit, une sorte « d'abrégé » de la danse des morts. L'égalité y est exprimée par la représentation des deux personnages occupant les points extrêmes de l'ordre social laïc. Une vanitas du milieu du XVIIe siècle néerlandais, attribuée à Adrian Verdoel, manifeste des idées analogues en ce qui concerne l'empereur (page 31). Ce tableau présente un crâne entouré d'une tige de laurier; alentour sont dispersés une couronne, un sceptre et une épée, insignes de majesté. Un globe terrestre, le bouquet de fleurs et les ustensiles à bulles de savon complètent la composition. Une de ces bulles flotte dans l'air au-dessus du groupe d'objets. Un cierge éteint et une montre sont là également symboles de dépérissement.

Luxe et richesse émanent d'une nature morte peinte en 1666 par Georg Hinz, artiste allemand, travaillant à Altona et à Hambourg (page 29). On y voit la représentation d'une de ces armoires à objets précieux d'un « Kunst- und Wunderkammer », rigoureusement partagée en compartiments. Ceux-ci contiennent des coupes en ivoire et argent doré, une cassette ornée de pierres précieuses et de perles, couronnée d'une montre, un drageoir, des verres gravés, des bijoux ainsi que des coquillages, alors recherchés et chers. L'armoire est conçue en trompe-l'œil; Hinz a rendu les différents objets d'un pinceau exact et manifeste une fine sensibilité dans la peinture des matériaux précieux.

Les trésors montrés par Hinz en 1666 se réfèrent en partie au roi Christian IV, mort en 1648, et à son pays, le Danemark. On voit le portrait du roi, en camée, monté en pendentif dans un cadre ovale garni de pierres précieuses et d'une perle baroque. Ce portrait est relié par une chaîne à un médaillon, contenant deux têtes de nègre; c'est sous Christian IV en effet que Tranquebar devint la première colonie danoise dans l'Inde.

Mais, parmi ces pièces somptuaires, Hinz a placé deux objets inquiétants, des crânes, dont l'un est grandeur nature, et l'autre miniature, à l'imitation des petites têtes de mort qu'on portait déjà sur soi au moyen âge. Les deux crânes, ainsi que la montre, signifient dépérissement donnant ainsi au tableau sa signification de vanitas. Les objets précieux symbolisent quant à eux, dès lors, la vanité des choses de ce monde. Le tableau est un memento que grandeur et pouvoir finissent avec la mort : comparez l'empereur chez Breughel (page 28).

Parfois, pour augmenter l'effet des danses macabres, l'empereur ou le roi n'étaient pas des types abstraits: on les concrétisait en personnages historiques. Ainsi Maximilien Ier et François Ier apparaissent dans la « danse » de Holbein. Parfois aussi, les peintres de natures mortes de vanité du XVIIe siècle y introduisaient le portrait d'un souverain contemporain ou défunt — Hinz en donne un exemple un peu particulier (page 29). Dans ce domaine, le sujet favori de la seconde partie du siècle fut Charles Ier d'Angleterre. Le sort dramatique de ce roi fait de lui un exemple parfait de l'instabilité de la condition humaine.

Au Kunsthistorisches Museum de Vienne, une nature morte espagnole très expressive, peinte par Antonio Pereda vers 1650 fait allusion à deux grands empereurs (page 30). Sur des tables, l'une recouverte de velours, l'autre formée de planches grossières, divers objets sont exposés. Sur le velours précieux, un globe terrestre figure à côté d'une pendule — le monde est sous la loi du temps, donc destiné à périr. Il y a aussi des bijoux, une bourse contenant des pièces d'or, des cartes à jouer (passe-temps agréable mais vain), ainsi qu'un flacon (à parfum?). Cinq portraits accompagnent ces objets, ceux de trois grandes dames, la médaille de l'empereur romain Auguste, et, tenue par un génie ailé, l'effigie en camée de Charles-Quint. De la main, l'être ailé pointe vers le globe représentant le monde que dominaient naguère ces empires anéantis ou dissous. Sur la table de planches, des armes et des pièces d'armure, un cierge éteint, un sablier écoulé, qui symbolisent la mort.

Sept crânes sont groupés auprès et sur les deux livres. Peut-on rapprocher les crânes des cinq effigies? Oui, mais d'une manière générale seulement, comme signes de mortalité. On ne saurait dire si telle de ces têtes de mort appartient à Auguste, à Charles-Quint, ou à une des grandes dames. Elles peuvent aussi bien être des crânes de paysan, de fou, etc. L'anonymat, l'égalité des ossuaires, règnent ici.

La nature morte d'Antonio Pereda participe bien du même esprit que les vers d'Hélinant, que les sermons des moines et que toutes

les idées de vanitas à but moralisateur. Ce qui appartient à ce monde est soumis à la destruction, à la corruption — même les empires glorieux et puissants. Sur la planche, devant la tête de mort au premier plan, Pereda a exprimé cette idée en inscrivant les deux mots NIL OMNE: « tout est rien ».

Les natures mortes de Verdoel (?), de Hinz, de Pereda rappellent particulièrement le destin des empereurs et des rois soulignant ainsi que même les plus grands de ce monde ne peuvent échapper à la Mort, égale pour tous et qui égalise tout.

Regardons enfin une nature morte de vanitas d'une portée plus générale; due au Hollandais Cornelis Brisé, signée et datée 1655, elle appartient au Rijksmuseum d'Amsterdam (page 31). Dans une caverne rocheuse divers objets sont disposés sur un couvercle de tombeau: le turban à la couronne miniature de quelque prince oriental, des pièces d'armure (parmi lesquelles un heaume empanaché), une crosse d'évêque, des instruments de musique (cornemuse, luth), des livres, une marotte, une pelle et des menottes. Le groupe est complété par un globe.

La composition contient en outre un parchemin à inscription, portant ces mots en hollandais:

De doot stelt hoogh en laagh gelyk,
En t middelbaar en Arm en Ryk,
Het sterven is t gemeene lot,

ce qui signifie: « La Mort rend égaux les grands et les petits, les pauvres et les riches, mourir est le sort de tous ». Les vers disent encore que dans le tombeau, le livre d'érudition et la marotte ont les mêmes vertus de beauté et de sagesse, qu'au moment dernier, la pelle et le turban couronné sont aussi beaux l'un que l'autre. Le poème se termine par ces mots: « Laisse s'agiter tout ce qui veut s'agiter, à la fin il ne bouge plus ». Les menottes ne sont pas mentionnées. En toute probabilité ils se réfèrent à Job. 3 : 18-19 :

Là, les captifs sont tous en paix,
ils n'entendent plus la voix de l'oppresseur.

Dans la composition de Cornelis Brisé, la danse macabre s'est pour ainsi dire transposée en nature morte de vanitas. Tout se passe comme si certains des figurants de la danse des morts avaient déposé leurs attributs de rang et de métier avant de disparaître.

Les autres genres allégoriques antérieurs se maintiennent bien entendu au XVIIe concurremment aux natures mortes de Vanitas. Des danses macabres monumentales ont même été créées à l'époque baroque. Mais, les exemples étudiés ici illustrent la transposition réalisée au XVIIe siècle d'une représentation de la danse macabre avec des personnages à une représentation de celle-ci par des objets seulement — ces objets étant précisément ceux qui avaient été les attributs des personnages en question.

Ici en effet, on touche à une règle générale, à un principe créateur à l'origine de la peinture de natures mortes: la tendance à séparer certains objets (symboles, attributs) du contexte dans lequel ils figurent à côté de personnages pour leur conférer une existence et une forme indépendantes dans les natures mortes où les humains n'apparaissent plus.

Enfin il est intéressant d'observer que des idées, des thèmes, des formules du moyen âge, et parmi eux ceux qu'utilisaient les frères prêcheurs, demeuraient d'une grande actualité dans l'âge baroque. Au XVIIe siècle une conception plus hédoniste de l'existence comportait l'arrière-pensée de la mort; ceci contribue à expliquer la structure de l'art baroque, ainsi qu'à faire mieux comprendre l'esprit du temps.

Si vous voulez en savoir davantage

Outre le livre de Henriette s'Jacob, Idealism and realism, a study of Sepulchral Symbolism *(Leide 1954), lisez les chapitres consacrés au thème de la mort par E. Mâle, dans* L'Art Religieux en France à la fin du Moyen Age *et par André Chastel dans* Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique *(Paris 1959). L'auteur de l'article que vous venez de lire a lui-même étudié les natures mortes de Vanité dans son livre* « Dutch Still-Life painting in the Seventeenth century » *(Londres, 1956, chap. IV). Parmi les études plus spécialisées, et plus difficilement accessibles pour les lecteurs français, vous pouvez consulter:* De Dodendans, een cultuur-historische studie, *par D. Th. Enklaar (Amsterdam, 1950),* Diktaren och döden *(Le poète et la mort) de Carl Fehrman (Stockholm, 1952) et* Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel *par P. Zinsli (Berne, 1953).*

ICÔNES

Suite de la page 47

Ses représentations anciennes, assez rares, étaient en général des icônes-portraits, encadrées des épisodes de la vie du saint. On le rencontre déjà au XIe siècle sur le ménologe de Basile II; plus récemment, il est question de lui dans le *Guide de la Peinture du Mont Athos,* et on le retrouve sous cette forme dans l'œuvre d'Emmanuel Tsanès par exemple, au XVIIe siècle et même parfois en Russie, où il figurait dans la collection Lichacev. Mais le renom de ses exploits, le fait qu'ils aient eu lieu sous l'influence de ses reliques, a donné naissance à une nouvelle image qui s'est répandue à Corfou au XVIIIe siècle (après la dispersion de la flotte turque sans doute), sur la côte dalmate et dans les ateliers grecs de Venise. C'est celle que nous représentons ici (fig. 5) et dont le Louvre s'est assuré un spécimen de qualité. C'est — rare exception qui mérite d'être signalée — dans la peinture post-byzantine, un sujet très réaliste comme on pourra s'en assurer en comparant, sur l'icône, la figuration des restes du saint avec la châsse telle qu'elle se présente encore de nos jours dans l'église Saint-Spiridon (fig. 4). Des ex-voto reprennent le même thème sous une forme naïve (fig. 3). On a voulu voir dans la présentation verticale de la châsse et de la momie qui s'y trouve enveloppée d'un large manteau monastique, un souvenir du séjour cypriote des reliques et, derrière celui-ci, le rappel des momies égyptiennes et de leurs sarcophages du type antropomorphe et vertical, lui aussi. C'est une hypothèse gratuite; d'autres saints, à Corfou même, partagent avec Spiridon l'attitude debout. Nous ne chercherons pas ici à l'expliquer. Nous constatons seulement qu'elle a donné lieu à l'une des plus curieuses représentations post-byzantines. Ajoutons pour en souligner le caractère peu usuel, que peinte à la détrempe comme la plupart des icônes, elle est centrée sur le détail de la momie du saint, masse sombre sur le léger décor qui l'entoure, et que lui, et lui seul, est traité à l'huile. Cette particularité semble indiquer que l'on tenait ce procédé, encore bien « exotique » dans le monde orthodoxe du XVIIIe siècle, pour plus noble que la technique habituelle de la détrempe. C'est là l'indice — que tant d'autres signes confirment à l'époque — d'une désagrégation des conceptions traditionnelles relatives à l'icône.

Ces quelques exemples donneront peut-être au lecteur le sentiment de la richesse spirituelle et iconographique, alliée souvent à de grandes qualités esthétiques, que recèle l'univers, insuffisamment exploré encore, de l'icône byzantine.

Si vous voulez en savoir davantage

Sur les icônes en général, *signalons deux ouvrages récents: W. Felicetti-Liebenfels,* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei *(Olten-Lausanne, 1956); K. Onasch,* Ikonen *(Berlin, 1961); Voir en outre: I. Grabar, Lazarev, Kemenov,* Geschichte der Russischen Kunst, *III (Dresde, 1959).*

Sur saint Zosime et sur sainte Marie l'Egyptienne: H. Kjellin, Ryska Ikoner *(Stockholm, 1956), pl. 40 (texte en suédois). W. P. Riabuschinsky,* Russische Ikonen aus der Sammlung Zeiner Henriksen *(Munich, s. d.); H. Skrobucha,* Meisterwerke der Ikonenmalerei, *Recklinghausen 1961,* p. 273.

Sur la miniature représentant la communion de Marie l'Egyptienne: *H. Omont, dans* Bull. Antiq. de France, *1898.*

Sur saint Spiridon: *J. G. von Sachsen,* Beiträge zur Kenntnis der Verehrung und Ikonographie des heiligen Spiridon, *Byzantinische Zeitschrift, XIX, 1910, p. 107 sq.; XX, 1911, p. 199; XXI, 1912, p. 491 sq. et* Strena Buliciana, *Zagreb, 1924. p. 417 sq;* Starinar *(revue yougoslave) 1958, p. 365 et 374.*

Sur le culte des reliques de ce saint, dans les temps modernes: *R. Kriss et H. Kriss-Heinrich,* Peregrinatio neohellenica *(Publications du Musée autrichien d'ethnographie, vol. VI), (Vienne, 1955).*

On trouvera des notices biographiques dans les Acta Sanctorum *sur Zosime au 4 avril, sur Spiridon, au 12 décembre (les Grecs placent sa fête le 14 décembre). P. van den Ven,* La légende de saint Spiridon, évêque de Trimithonte *(Louvain, 1953).*

KOSICE

Suite de la page 61

En réalité, j'ai trouvé un système de pulsion d'air qui fait tourner tout seul la sculpture. Désormais, je peux mettre toutes mes œuvres en mouvement au moyen d'une source d'air extérieure.

G. H. / *N'avez-vous pas par ailleurs un projet d'architecture hydraulique?*

G. K. / Effectivement. Il s'agit du pavillon argentin à la Biennale de Venise. Il enjambera le petit canal qui traverse les Giardini. Le plancher en verre sera entièrement transparent de manière à ce que l'on puisse voir l'eau du canal couler sous ses pieds. Les murs, translucides, comprendront des parois doubles à travers lesquelles circulera sans cesse de l'eau, créant une animation assez nouvelle, je pense, dans le domaine architectural.

G. H. / *Et quand aurons-nous le plaisir de voir ce pavillon réalisé?*

G. K. / En principe pour la prochaine Biennale en 1964. La Commune de Venise a déjà donné son consentement.

G. H. / *Je suppose qu'il ne s'agit pas d'un projet purement occasionnel et que vous vous préoccupez particulièrement des rapports entre l'architecture et la sculpture.*

G. K. / C'est exact. Pour l'instant, c'est encore une anticipation, mais on pourrait construire dans le même esprit des maisons transparentes, intégrer le mouvement hydraulique au plafond où à n'importe quel mur de n'importe quelle épaisseur, réaliser une isolation phonique parfaite grâce aux propriétés isolantes de l'eau, tenir même la maison en suspension dans l'air grâce au pouvoir énergétique de cet élément. Savez-vous quel était le combustible utilisé par les astronautes américains pour le voyage interplanétaire de Glenn? La cristallisation des vapeurs d'eau. La puissance énergétique de l'eau est incroyable.

G. H. / *Et sur le plan urbanistique?*

G. K. / Il devrait exister un urbanisme spatial. Le système actuel est caduc. Déjà en 1946 j'avais imaginé la création de grands terrains, des terrains de 10 000 m² par exemple, qui seraient aimantés. En intégrant des mécanismes d'aimantation suffisamment puissants dans les planchers des maisons, on aurait pu faire tenir celles-ci en suspension dans l'espace et même les déplacer à l'intérieur du champ d'attraction. Aujourd'hui on peut imaginer des choses encore plus audacieuses: par exemple des villes en suspension dans l'espace interplanétaire grâce à un système d'urbanisation hydraulique. Puisqu'il n'y a plus de gravitation en dehors de l'orbite terrestre, pourquoi ne pas construire en effet des villes reposant sur des supports de vapeur d'eau? C'est encore celle-ci qui servirait de combustible pour les transporter aux endroits choisis.

G. H. / *Et une fois ces villes en suspension, quelle organisation urbaine devrait-on y adopter?*

G. K. / Je n'en ai pas encore une idée exacte, mais je suis certain que tout va changer. On ne peut encore contrôler entièrement les éléments de la nature, mais on crée déjà sans cesse des moyens nouveaux qui facilitent peu à peu cette maîtrise. L'homme va vivre ainsi dans un milieu nouveau et devra donc forcément se créer un nouvel habitat. L'homme, j'en suis convaincu, va malgré lui vers l'inédit.

G. H. / *Les choses évoluent vite, il est vrai. Pour quitter le domaine des anticipations, on constate que l'art lui-même change actuellement très rapidement de visage. Il y a encore trois ou quatre ans, les modes d'expression cinétiques étaient presque uniquement un sujet de raillerie et il faut reconnaître que les œuvres étaient encore peu nombreuses, parfois embryonnaires. Aujourd'hui de multiples réalisations montrent que la théorie n'était pas si éloignée de la réalité, au contraire. C'est une tendance avec laquelle on compte désormais et il n'est pas impossible que demain tous les artistes se mettent à faire du cinétisme.*

G. K. / Sans aller jusque là, je pense que l'on commence à s'en préoccuper en effet sérieusement. En tout cas, nous ne sommes plus seuls; beaucoup nous rejoignent. Je vous citerai notamment plusieurs artistes argentins, fort doués du reste, qui travaillent depuis quelque temps à Paris dans la même direction. Un fait, d'autre part, m'a frappé, c'est que des critiques aussi importants que J. J. Sweeney, Jorge Romero Brest et G. C. Argan qui formaient le jury du concours pour le prix de l'Istituto Torcuato Di Tella aient récompensé une œuvre cinétique. Par là ce n'est pas seulement mon œuvre qui a été remarquée, c'est selon moi toute la tendance qu'elle représente. Il ne s'agit plus en effet d'une entreprise isolée, mais d'un langage universel qui est en train de transformer toute notre organisation sociale et c'est pourquoi je suis tout à fait d'accord avec Jean Cassou quand il exige de l'artiste deux vertus essentielles qui sont la différenciation et la responsabilité.

G. H. / *Vous n'avez pas craint, il est vrai, de rompre avec les courants à la mode et de refuser les moyens d'expression traditionnels ou faussement modernes.*

G. K. / Après une activité de sculpteur de vingt ans, peut-être ai-je le droit d'affirmer la fin du tableau de chevalet, de tous les « néo » — expressionnistes ou figuratifs, — ou du « collage » polymatériel qui n'est qu'une falsification ingénue de la réalité. L'artiste abstrait, voyez-vous, aime plus que personne la nature, justement parce qu'il ne l'imite ni ne la déforme. D'autre part, il est plus difficile d'être original et d'avoir un style avec les moyens d'expression propres à chaque art que de s'appuyer sur une ressemblance avec une réalité locale ou folklorique. La transformation de notre être ne se fait pas seulement à partir d'une visualisation plastique. L'appréhension de l'espace-temps est à la fois intuitive et mathématique. Notre sphère émotive et intellectuelle embrasse sans division possible le senti et le mental. Essence et idéation sont immuables cependant que l'apparence se transforme, elle, en un constant dialogue mobile.

Technique du coup d'œil

Suite de la page 39

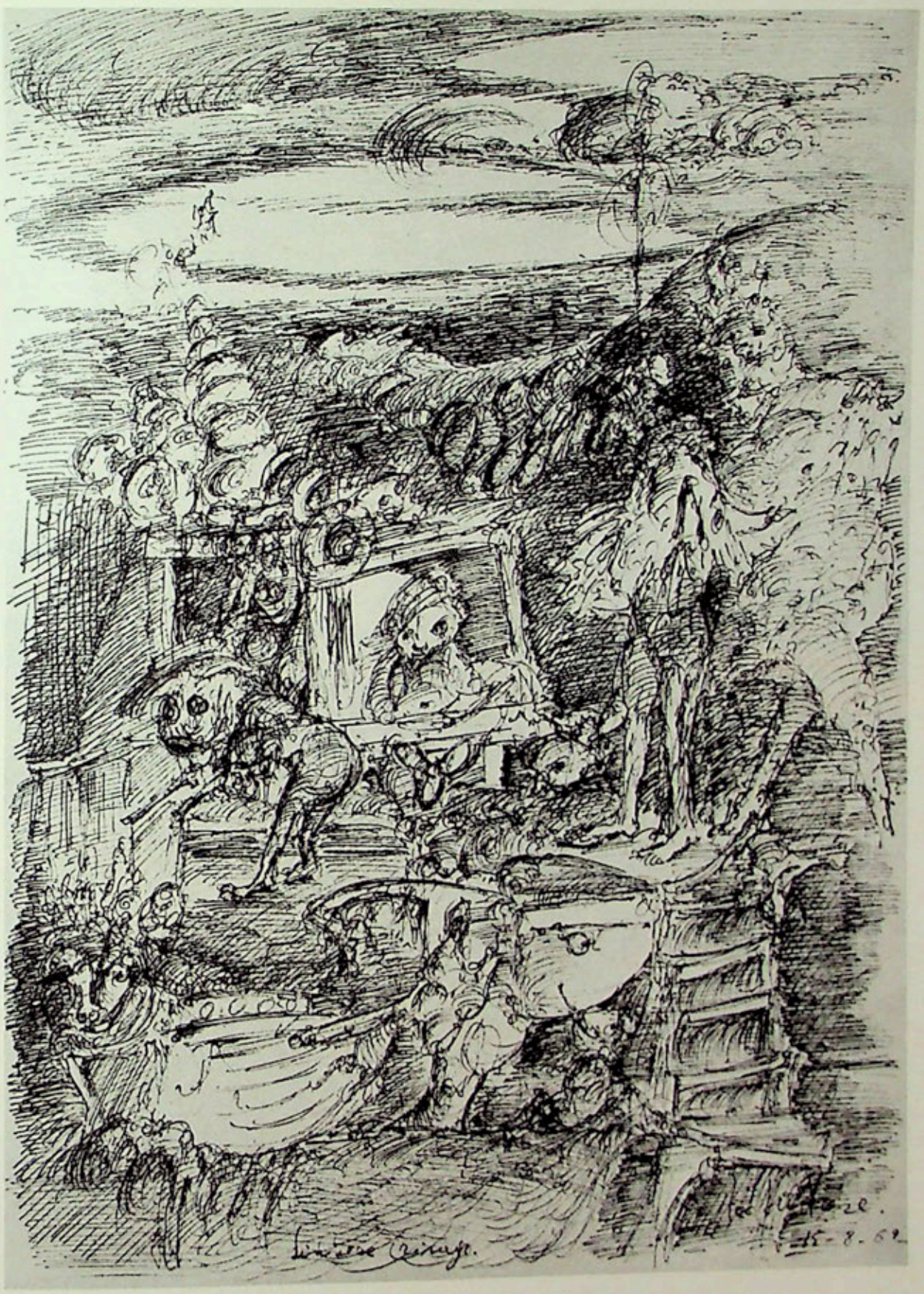
Il convoite, ramassée, non-adultérée, la sensation d'où a jailli dans toute sa force la vision première de l'artiste, mais il goûte fort peu le traitement par lequel cette vision a été développée et épanouie. De façon générale, le principal souci des connoisseurs est de ne pas laisser l'expérience artistique suivre son cours entièrement, mais de l'arrêter à son point le plus haut de spontanéité. Or, si dans la méthode morellienne on poursuit l'authenticité à travers la fraîcheur, c'est une vue étroite de la beauté que de faire de la fraîcheur le seul et suprême critère de l'art. Sans aucun doute, comme le dit Carlyle, « tout ce qu'un homme fait le décrit », et une esquisse rapide peut caractériser le génie d'un artiste de façon plus directe que le produit fini. Mais si nous laissons une préoccupation qui s'apparente à celle du diagnostic colorer l'ensemble de notre sensibilité artistique, nous finirons par déplorer toute maîtrise méditée, comme un empiètement de l'habileté sur l'expression, — conclusion absurde, puisque l'essence même de l'art est de transmuer l'expression en maîtrise.

Si vous voulez en savoir davantage

L'article que vous venez de lire est extrait d'un chapitre du livre du Prof. Wind, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Oxford, intitulé Art and Anarchy, *qui paraît ces jours-ci à Londres chez Faber and Faber. Vous y trouverez notamment toutes indications bibliographiques sur Morelli, sa vie, son caractère et son œuvre.*

GALERIE CLAUDE BERNARD

5, rue des Beaux-Arts - Paris 6e - Danton 97.07

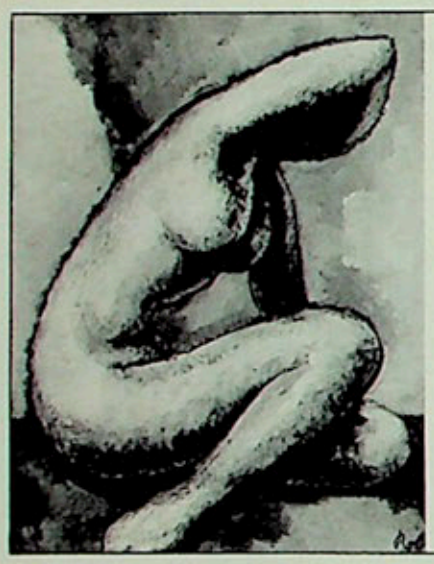


Roël D'HAESE dessin 1962 « Sinistre Rivage »

CALDER - CESAR - CHILLIDA - Roël D'HAESE - Otto FREUNDLICH - GABO
GIACOMETTI - IPOUSTEGUY - LAURENS - LÉGER - LEROY - MARFAING
NOGUCHI - PENALBA - PICASSO - RODIN - WOTRUBA

galerie SEMIHA HUBER
Zurich Talstrasse 18 Téléphone (051) 23 33 03

afro appel atlan baumeister bissière clavé jorn klee
miró ben nicholson riopelle saura tàpies jawlensky
nouvelles gravures colorées sur linoleum de picasso



Alençon Peinture
4, rue d'Alençon
Paris 15e Bab. 13-78

ROLF

25 octobre - 25 novembre

Nu assis

GILBERTE COURNAND
20, place Dauphine Paris 1er Dan 37-92

LIVRES, ESTAMPES, DESSINS, SCULPTURES
SUR
la DANSE et les BALLETS

YVES TANGUY

Suite de la page 54

Le climat marin de l'œuvre de Tanguy est sa caractéristique dominante. Les grèves à marée basse, alignant à perte de vue leurs cailloux polis et leurs épaves insolites, ont laissé là leur trace. Peut-être même Tanguy a-t-il été frappé par les gravures montrant le fond de la mer, les planches d'océanographie des dictionnaires, ou les images représentant les chasses fabuleuses du capitaine Nemo. Je me souviens d'une impression ressentie devant l'un des premiers tableaux de lui que j'eus l'occasion de voir: la matière de ce paysage où se mouvaient de molles actinies me parut être le sel, bleuté et grisâtre, tel qu'il émerge des salines.

L'aspect rudimentaire, voire même naïf, de ses œuvres des années vingt fit place peu à peu à une véritable maîtrise s'exerçant dans le sens de la précision et de la minutie. Certaines gouaches oblongues, de petites dimensions, exécutées entre 1939 et 1950, peuvent être tenues, à cet égard, pour des chefs-d'œuvre. En même temps, comme si la grâce initiale s'était imperceptiblement transformée en angoisse, le monde de Tanguy passait de l'onirique à l'obsessionnel. L'on vit s'élever sur ses plages sans fin de prodigieux menhirs, somptueusement drapés de moire, mais menaçants. Puis, se mirent à proliférer des êtres — mi-machines, mi-personnages — articulés comme des insectes ou les bielles de quelque mécanique de haute fiction, êtres plus inquiétants que bénéfiques, secs, glacés, qui engendrent le malaise.

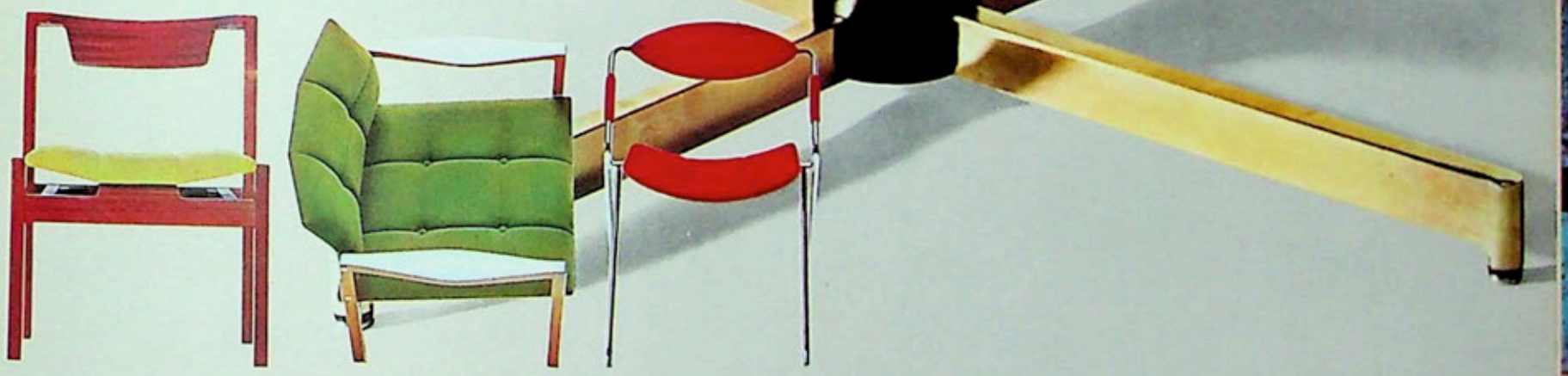
Un tel malaise devient pesant lorsqu'en 1950 naissent sous son pinceau des rangées de pierres agglutinées. Jamais, dans ses œuvres antérieures, il n'avait omis d'établir entre les objets une distance, donnant ainsi à chaque tableau son côté aérien et profond, et sa respiration propre. Ici, au contraire, la pesanteur triomphe, la masse des biolithes s'épaissit, la menace se précise. Dans les grands formats de 1954, dont *La Multiplication des Arcs* est un saisissant exemple, il n'y a plus qu'un étouffant amoncellement de débris pierreux, magma tragique d'où s'efforcent d'émerger des galets dont le cœur semble une bouche qui crie. Cette œuvre, à laquelle il consacra toute l'énergie de ses derniers jours, est l'ultime et fiévreux effort vers le paradis impossible: ce paradis est un cimetière. Tanguy mourut en 1955, âgé de cinquante-cinq ans.

L'œuvre d'Yves Tanguy est peut-être la plus subjective qu'on ait connue en peinture et, par conséquent, la plus spécifiquement surréaliste. Pour cette raison, elle ne comporte guère d'enseignement sur le plan pictural, mais elle constitue, dans le domaine poétique, un événement.

Un analyste habile et doué d'intuition pourrait à travers l'œuvre de Tanguy déchiffrer son être. Mais il nous importe peu, en fin de compte, qu'il ait eu tel complexe ou la nostalgie des limbes. Par sa sincérité, par le raffinement de ses antennes que guidait une sensibilité des plus rares, il a touché certaines constantes du désir humain, que les hommes le plus souvent enfouissent. Cela explique peut-être que, parmi les peintres modernes, il est l'un des peu nombreux dont les œuvres ne suscitent presque jamais de réaction hostile, même des gens les plus simples. Elles ont le charme envoûtant des grands appels lorsque, seul sur un rivage, on contemple alentour le sable mémorial et, dans le lointain, la mer.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le livre d'André Breton, Yves Tanguy, *Pierre Matisse Gallery, New York 1946, et l'étude de James Thrall Soby dans le catalogue de l'exposition* Yves Tanguy *qui a eu lieu au Musée d'Art Moderne de New York en 1955.*



FORMES DE NOTRE TEMPS... CONFORT DE NOTRE TEMPS... FORMES... CONFORT...

Noblesse du bois ou finesse du métal... deux expressions propres à la collection STEINER, dont tous les modèles sont signés des meilleurs créateurs contemporains. Harmonieuses, leurs lignes résultent aussi d'une connaissance approfondie de la physiologie du repos.

Demander le « Livre d'or du Siège contemporain » (envoi contre 1,50 NF en timbres) et la liste de nos concessionnaires, que vous reconnaîtrez à l'enseigne « SIEGES STEINER », 63-67, boulevard Raspail, Paris-6e.

siège Steiner

TECHNIQUE

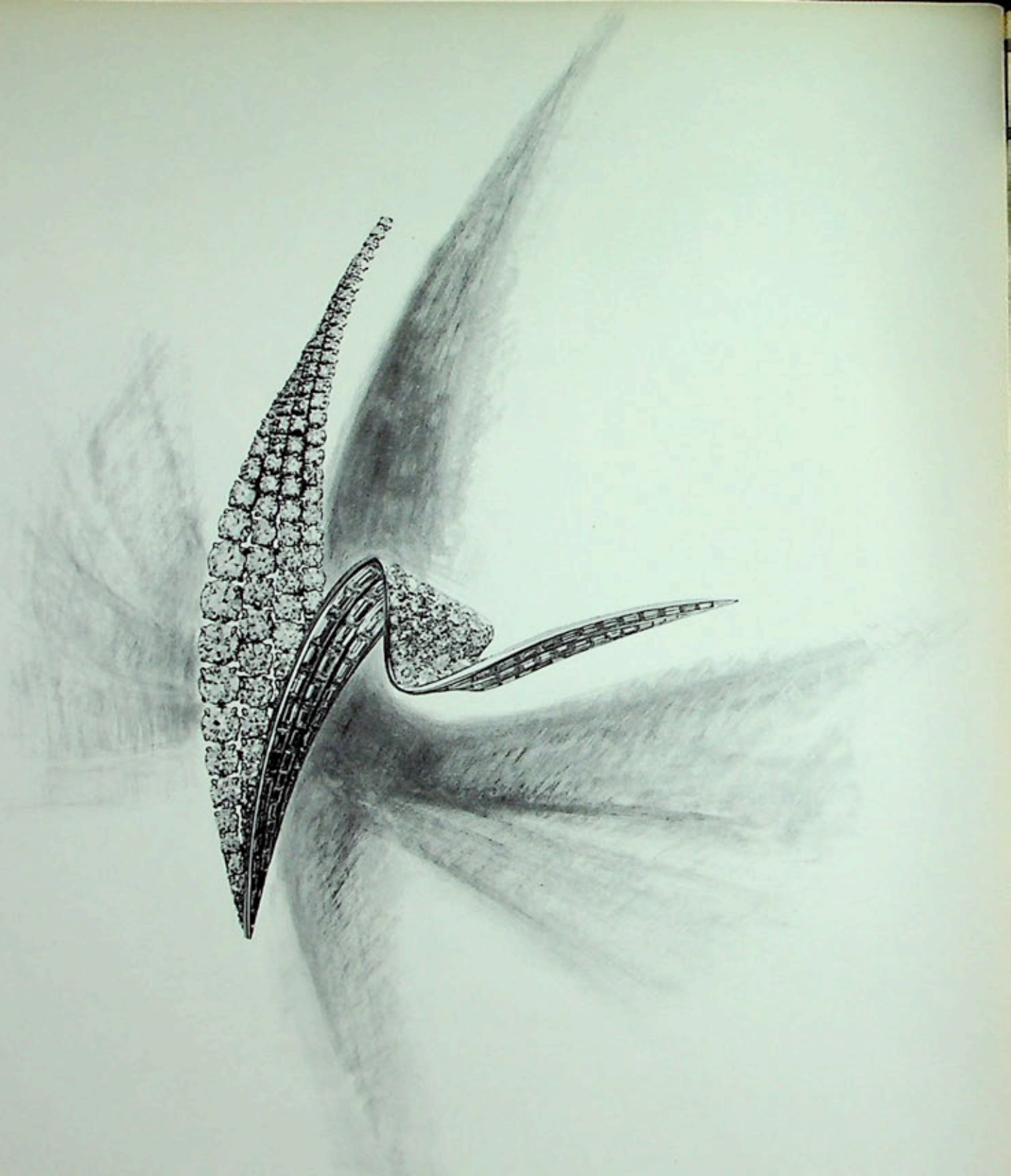
VAN CLEEF & ARPELS

"la boutique"

joailliers

PUBLICIS - PHOTO HENR. GLAESENER

L'OEIL



STERLÉ

JOAILLIER

43, AVENUE DE L'OPÉRA PARIS

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 96 · DÉCEMBRE 1962

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

La peinture espagnole en France, *par Jean-François Revel* 32
Jades moghols, *par Robert Skelton* 42
Imagerie populaire, *par Louis Ferrand* 48
Cobra, *par Christian Dotremont* 56
Dessins du XXe siècle au Musée de Grenoble, *par Gabrielle Kueny et Germain Viatte* 66
Objets beaux et curieux sur le marché 72
Les livres sur l'art 82

L'ŒIL du décorateur

York Castle 92
Coiffeuses 104
En supplément: Bijoux et objets précieux de notre temps 109

Photographies

Photographies en noir: *Camponagara, Giraudon, J.-P. Vieil, Archives du Musée de Bruxelles, et de la National Gallery, Washington:* La Peinture espagnole en France; *Services photographiques du British Museum et du Victoria and Albert Museum:* Jades moghols; *S. Vandercam, Gemeentemusea, Amsterdam:* Cobra; *Service photographique du Musée de Grenoble:* Dessins du XXe siècle; *Ph. Daniel, P. Berdoy, Routhier, Rosie Rey, D. Widmer, P. Golendorp, R. Dehesdin:* Objets beaux et curieux sur le marché; *Pierre Berdoy:* York Castle; *Pierre Berdoy:* Coiffeuses.

Photographies en couleurs: *P. Boissonas: page 32; Fleming: pages 45 et 46; Marc Lavrillier: page 56; Pierre Berdoy: pages 95 à 98.*

Notre couverture: *Planche extraite du « Livre de différentes espèces d'oiseaux, fleurs, plantes et trophées de la Chine tirées du Cabinet du Roi et gravées par Huquier ». 1734. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.)*

Notre prochain numéro

Un numéro spécial consacré à quelques aspects de l'activité artistique en Italie.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *60 N.F.; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.
Imprimé en Suisse · Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 7.50 · Belgique, 100 francs · Italie, 1200 lires (plus taxes)

fabriqués en latté d'ébénisterie plaqué de frêne ou d'acajou, les éléments charron se font en 3 profondeurs, 28, 48, 58 cm, et s'assemblent entre eux, ce qui permet une variété infinie de combinaisons. 3 ter bd de charonne. paris IIe. tel. nat. 35.35 groupe 4. 58, rue n.d. de lorette. paris 9e. tel. tri. 64.72 liste des dépositaires de province et doc. sur demande.

André Vantoura

La Peinture espagnole en France

PAR JEAN-FRANÇOIS REVEL

En janvier aura lieu à Paris une importante exposition de peinture espagnole ancienne composée d'œuvres appartenant aux collections publiques françaises. Comment et quand découvrit-on la peinture espagnole en France? Quelle est l'histoire des collections de tableaux espagnols dans ce pays au XIXe et quelle fut leur influence sur l'art, la mode et la sensibilité?

Dans le premier en date des nombreux « Voyages » en Espagne parus en France au cours du dix-neuvième siècle, celui du Hollandais Fischer, imprimé à Paris en 1801, on peut lire ceci: « Dans l'espace d'un siècle, la Suisse, l'Italie, la France, l'Angleterre, la Hollande avaient déjà été parcourues par les étrangers, et il n'y avait pas trente ans qu'un voyage en Espagne était regardé chez nous comme un voyage au bout du monde. Comment pouvait-on en effet désirer d'aller voir un pays qui, dans le discrédit où il était à cause de la redoutable Inquisition, et de la barbarie des mœurs, n'offrait à l'étranger aucun dédommagement pour les dangers et les désagréments de tous les genres qu'il avait à éprouver? » Les « dangers », ils seront encore là en 1843, sous la forme des diverses histoires de brigands — dont il faut espérer pour lui qu'elles ne sont pas toutes vraies — dont est semé le *Voyage* de Théophile Gautier. Les « désagréments », résultant surtout d'une cuisine trop lourde, ne seront pas non plus épargnés à Manet, en 1865. Quant à l'absence de « dédommagement », elle est sans nul doute, dans l'esprit de l'auteur, synonyme d'absence d'œuvres d'art. Il est curieux en effet que les Voyages en Espagne de la période pré-romantique et de la période romantique (celle-ci se terminant, pour les contemporains, peu après 1830) ne comportent aucune mention de l'art espagnol. Le goût pour l'Espagne est alors de plus en plus vif. Par exemple, le *Tableau de l'Espagne Moderne*, du citoyen Bourgoing, paru en 1797, en est à sa troisième édition en 1803, à sa quatrième en 1804. Mais tandis que l'on se rend en Italie pour voir les œuvres d'art, et que l'on y découvre par voie de conséquence le pays, on s'est rendu en Espagne d'abord pour voir le pays, dont l'attrait, peu à peu relevé par la littérature et la poésie romantiques, engendra l'intérêt pour les œuvres d'art.

Les « descriptions » de Bourgoing et de Fischer sont consacrées aux sites et aux habitants. Si l'architecture y est mentionnée, c'est comme élément du paysage, comme décor de la vie. En 1806 pourtant, commençait de paraître un ouvrage beaucoup plus volumineux et beaucoup plus précis, dont la publication ne devait s'achever qu'en 1820: le *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, par Alexandre de Laborde « et une Société de gens de Lettres et d'Artistes de Madrid ». Le premier volume était dédié « à son Altesse Sérénissime le Prince de la Paix », à savoir Godoy, qui, plus tard, réfugié à Paris, devait jouer un rôle ténébreux mais non négligeable dans le négoce des tableaux espagnols. Les quatre volumes *in folio* de cet ouvrage presque entièrement composé de planches d'un tirage remarquable, font, certes, une large place à l'art: mais à l'art antique et médiéval.

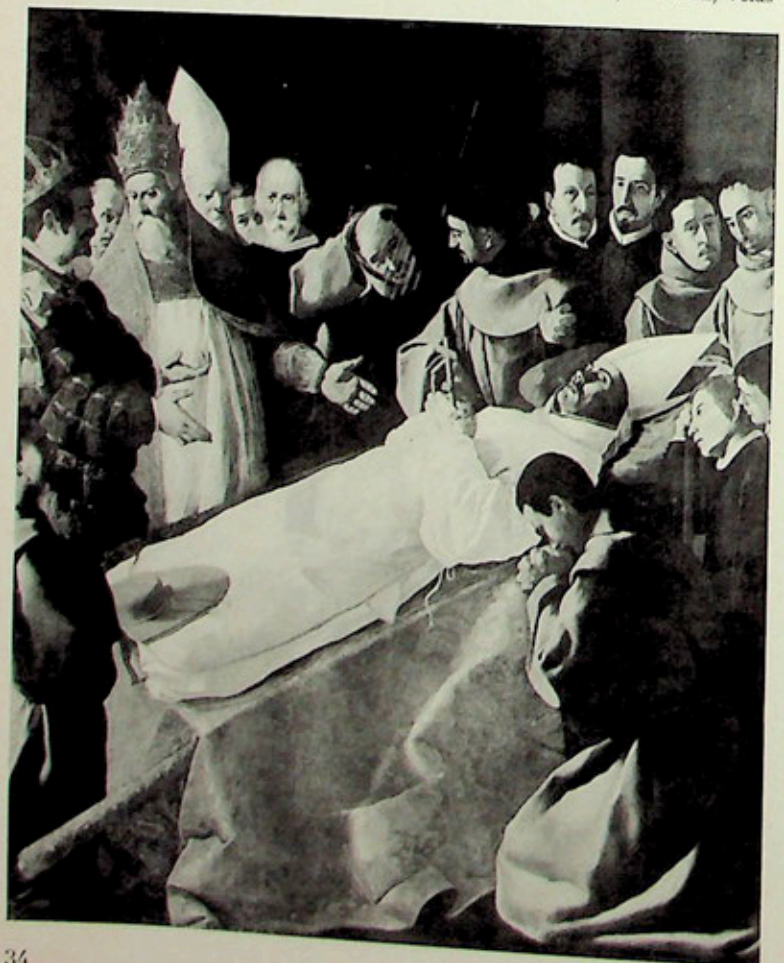
A la fin du dernier tome, une sorte d'appendice, précédé d'une maigre notice, donne une vue cavalière de l'art espagnol, du XVe au XVIIIe siècle. Berruguete, Velasquez, Murillo, Ribera ont droit tous ensemble à six planches, reproductions grotesques, entre lesquelles il est quasiment impossible de saisir une différence de style. Chose plus étonnante, en 1832, le baron Taylor (de nationalité française malgré son nom) publie un *Voyage pittoresque en Espagne, au Portugal et sur la côte d'Afrique*, où il n'y a pas un mot de peinture. Pourquoi étonnante? Parce que le baron Taylor était un des premiers, et fut en tout cas le plus agissant, des connaisseurs de l'art espagnol, à l'époque romantique. Ce fut à lui, en effet, que Louis-Philippe, peu après la publication de ce *Voyage*, confia un million, pour qu'il se rendît en Espagne et en ramenât une collection de maîtres espagnols. Mission dont le baron s'acquitta diligemment, nous allons le voir. Pourquoi donc ne parle-t-il jamais de peinture dans son livre? Ce ne peut être faute d'en avoir vu, et de l'avoir goûtée, mais probablement parce que, si une tradition littéraire bien établie impose à tout voyageur en Italie la visite des galeries célèbres, la même préoccupation semblerait surprenante, et même risquerait, qui sait, de nuire au succès, dans un livre sur l'Espagne. Seul Prosper Mérimée, en 1831, osait recommander sans détour aux abonnés de *L'Artiste* de ne pas manquer, à l'occasion, le Musée de Madrid, lequel, ouvert en 1819, venait, en 1830, d'être merveilleusement enrichi. Il le sera de nouveau en 1843, année où il acquerra à peu près la substance de l'actuel Prado.

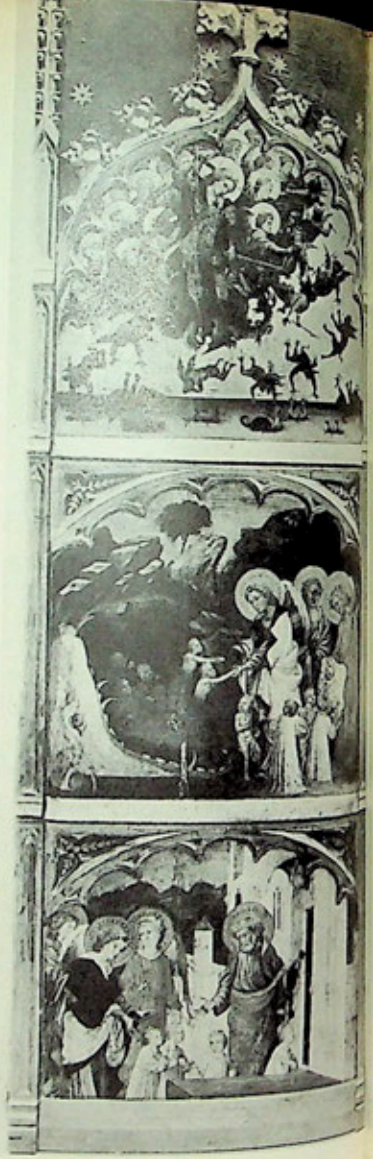
Francisco Zurbaran: La Circoncision. *261 × 175 cm. Musée de Grenoble. Comme* L'Annonciation, L'Adoration des Bergers *et* L'Adoration des Mages, *également conservées à Grenoble, cette grande toile, peinte en 1638 pour la Chartreuse de Jerès, fut acquise pour Louis-Philippe par le Baron Taylor. Lors de la vente de la collection à Londres, en 1853, le Duc de Montpensier racheta les quatre toiles.*

Il faut donc attendre, précisément 1843 et la publication du *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier (paru d'abord sous le titre détestablement accrocheur de *Tras los Montes*), pour trouver un livre de ce genre où s'équilibrent à peu près équitablement les parts respectives de l'anecdote, du paysage, des mœurs, du pittoresque, de la mythomanie et de l'art. Le *Voyage* de Gautier coïncide avec la plus grande vogue de l'hispanité, il l'exprime et la nourrit: on en compte dix éditions qui se succèdent régulièrement de 1843 à 1875. Ce sont justement les années entre lesquelles l'Espagne règne sur le goût français avec le plus de force. *La Conception de la Vierge* de Murillo atteint 586.000 francs à la vente Soult et la danseuse Lola de Valence triomphe à *L'Hippodrome*. La péninsule, mieux qu'un lieu de promenade, devient un royaume de la sensibilité. Les Voyages de Laborde et de Taylor s'adressaient au sens pratique et à la curiosité, celui de Gautier parle à l'imagination. Les premiers étaient destinés à permettre le voyage, ce dernier le remplace.

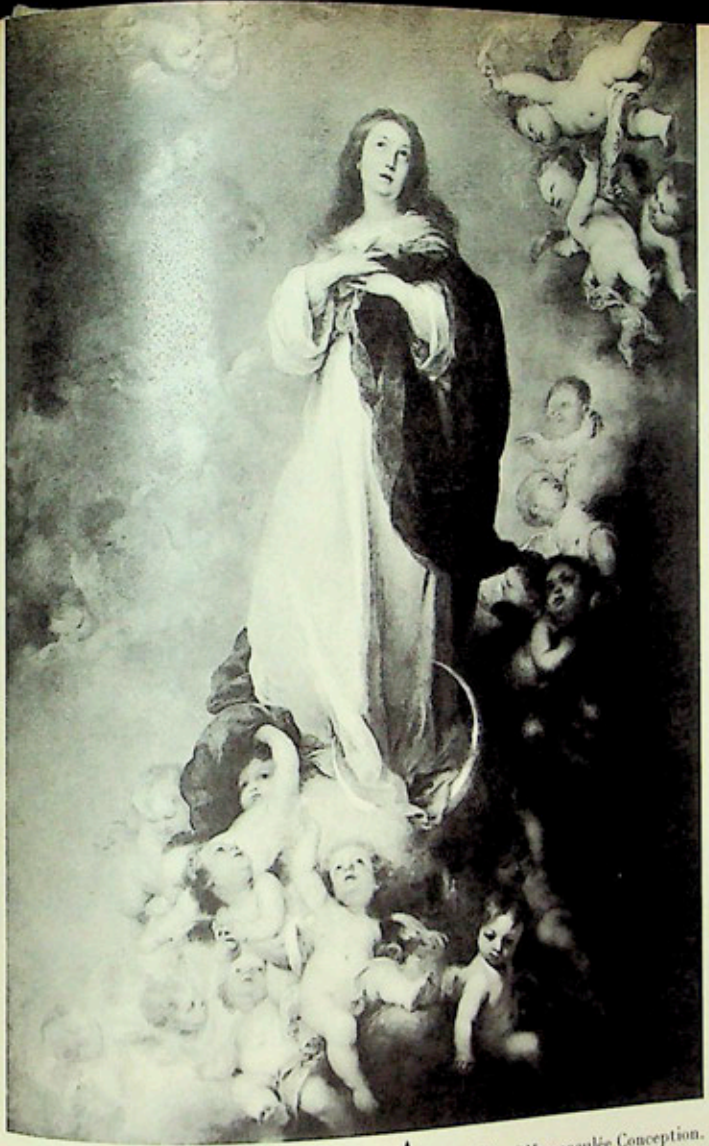
Gautier vient à un moment où l'Ecole Espagnole s'est vu reconnaître le droit à un chapitre distinct dans l'histoire de la peinture européenne, à côté des « trois écoles » — l'italienne, la nordique et la française — seules homologuées jusque-là. Pour l'amateur sorti du rang et qui aspire à gravir les échelons du fashionable artistique, elle est dès lors inscrite dans les programmes officiels. Chez *Tortoni*, au *Café Anglais*, Zurbaran enfonce Michel-Ange, qui court s'abriter derrière les remparts de l'Ecole des Beaux-Arts. Courbet s'exalte, sanguinaire: « Le Titien, Léonard de Vinci sont des filous. Si l'un de ces deux-là revenait au monde et passait à mon atelier, je prendrais mon couteau. Quant à M. Raphaël je ne lui trouve pas de pensée. Ribera, Zurbaran, Velasquez surtout, je les admire. » (Rapporté par Théophile Silvestre dans *Les Artistes français*, 1861). Cette révolution du goût, ou pour être plus exact cette diffusion dans le grand public d'un goût né peu auparavant dans un cercle étroit d'écrivains et d'artistes, tenait à un événement tout récent: l'ouverture, en février 1838, du célèbre et éphémère « Musée Espagnol », constitué par le dépôt de la collection personnelle de Louis-Philippe au Louvre. Grâce à quoi le public français pouvait, pour la première fois, voir, physiquement parlant, de la peinture espagnole.

Zurbaran : Funérailles de saint Bonaventure. *250×225 centimètres. Paris, Musée du Louvre. Prise par le Maréchal Soult au collège St-Bonaventure de Séville, et vendue en 1852, la toile entra au Louvre en 1858 en même temps que le « Saint Bonaventure » au Concile de Lyon.*





Miguel de Alcaniz : Retable de saint Michel. *210×73 cm. Musée de Lyon. Le panneau, et le volet qui lui fait pendant, proviennent de la collection Aynard où ils étaient entrés en 1895 comme « primitifs italiens », tant étaient mal connus alors les débuts de la peinture espagnole.*



▲ *B.E. Murillo:* L'Immaculée Conception. *274 × 190 centimètres. Cette toile fameuse acquise par le Louvre à la vente Soult, en 1852, pour l'importante somme de 586 000 francs, a été rendue à l'Espagne en 1940.*

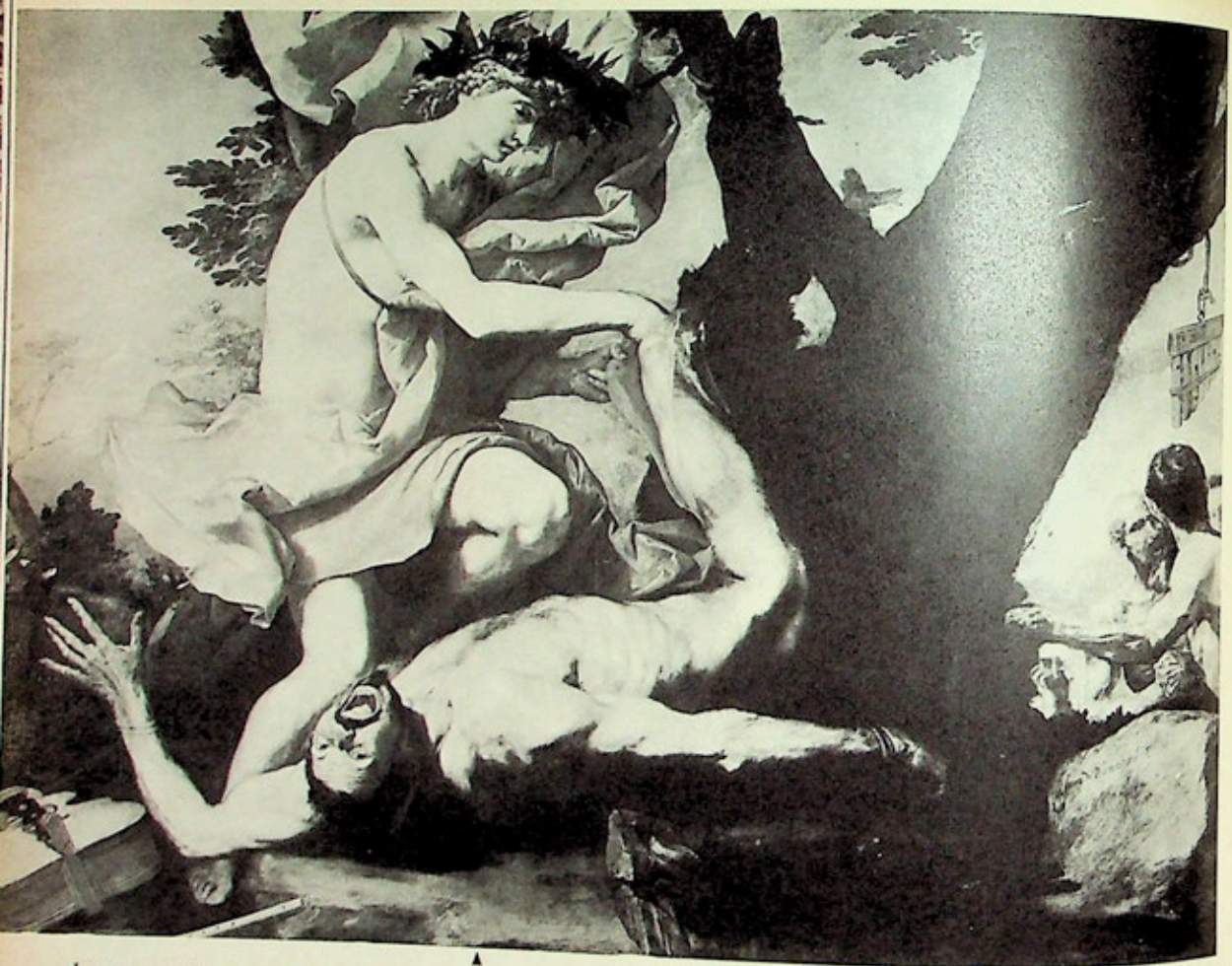
Quels étaient, en effet, les tableaux espagnols présents en France? Tard venues, les collections d'Espagnols s'en allèrent vite. L'histoire de cette immigration tôt suivie d'émigration tient en quelques années du dix-neuvième siècle.

La première collection importante de tableaux espagnols à passer définitivement les Pyrénées fut celle issue des rapines du Maréchal Soult. Une autre collection, destinée au Louvre, fut réunie, sous l'Empire, par une mission officielle, dirigée par un marchand, Lebrun, aidé d'un aventurier, Frédéric Quilliet, mais l'envoi n'arriva en France que pour être aussitôt restitué à l'Espagne, au moment de la chute de Napoléon. En Espagne, en plus de Soult, d'autres officiers généraux volèrent, notamment Sébastiani. Mais la collection du Maréchal devient, après 1815, par excellence celle que cherchent à visiter les curieux de peinture espagnole. Célèbre surtout par ses Murillos, mais comptant par dizaines des chefs-d'œuvre des autres grands Espagnols, elle ne fut jamais exposée au public. Thoré parle des « rares visiteurs » qui y avaient été admis (et parmi eux nous savons qu'il y eut Delacroix). Louis-Philippe tenta de négocier l'achat de certaines pièces mais le Maréchal aimait l'argent au point que les prix exigés firent échouer les pourparlers. Il meurt en 1851: la vente Soult, en 1852 totalise un million et demi en dispersant les tableaux un peu dans tous les pays. *La Conception de la Vierge* de Murillo est rachetée, ou plutôt achetée, par le Louvre, pour la somme fabuleuse mentionnée plus haut. Elle sera renvoyée en Espagne par le gouvernement de Vichy, en 1940, de même que *La Dame d'Elche*, au titre des « échanges ».

Autre galerie particulière qui aurait pu passer dans nos collections publiques: celle d'Aguado, financier d'origine espagnole, établi, depuis la première Restauration, à Paris, où il fit fortune. Dans *Le Siècle* des 25 février et 18 mars 1838, Théophile Thoré consacre deux longs feuilletons à la galerie Aguado. Elle comprend deux cent trente tableaux espagnols, qui sont dispersés lors de sa vente, en 1843. Et bien qu'il aimât le secret, comment passer sous silence Godoy, qui s'était discrètement réfugié à Paris à la suite de ses ennuis politiques, mais non sans s'être muni de quelque trois cents toiles, toutes vendues peu à peu en sous-main, et desquelles il n'exista jamais de catalogue? Parmi les grandes collections privées dont le centre de volatilisation fut Paris, où elles ne laissèrent pour ainsi dire point de trace, il faut encore citer la collection Salamanca, un ambassadeur d'Espagne, dont les ventes, postérieures aux précédentes, et au nombre de deux, eurent lieu en 1867 et en 1875. En préfaçant le catalogue de la deuxième de ces ventes, Paul de Saint-Victor note à quel point les tableaux espagnols sont rares en France. C'est là un *leitmotiv* depuis longtemps, et pour longtemps. Dans un *Paris-Guide*, paru en 1867, orné d'une admirable introduction de Victor Hugo, et auquel contribuent Renan, Michelet, Edgar Quinet, Viollet-le-Duc, Taine, etc. que de chemin parcouru pour aboutir à nos *Guides Bleus!*, Gautier signale la pauvreté du

Le Greco: Femme à la fourrure. *60 × 48 cm. Collection Stirling-Maxwell, Glasgow. Ce tableau figurait à la vente de la « Galerie Espagnole » à Londres, en 1853, comme le « portrait de la fille du Greco ».*

▼



Ribera: Apollon et Marsyas. *202 × 255 cm. Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts. Dans sa préface au catalogue de la deuxième vente de la collection Salamanca, en 1875, le critique Paul de Saint-Victor évoque, à propos de ce tableau, « le cruel génie » de Ribera « dont les toiles patibulaires semblent commandées par un tyran ou par un bourreau ».*

Louvre en maîtres espagnols, et W. Bürger, *alias* Thoré, chargé de traiter des collections particulières, signale chez un certain M. Oudry, ingénieur, plus de vingt-cinq maîtres espagnols, « ce qui ne s'était pas vu en France depuis l'immense collection Aguado ». Bien entendu la modestie relative du nombre des tableaux espagnols dans les collections publiques ou privées tient d'abord à la production, relativement moins abondante que celle des autres écoles européennes, de l'École espagnole elle-même; un petit nombre de toiles suffit à faire considérer un ensemble comme important: on est surpris de lire que, par exemple, la galerie Pourtalès, que Baudelaire cite comme riche et notoire en ce domaine sous le Second Empire, ne comporte, en fait, comme le montre le catalogue de sa vente (1865), que 13 numéros espagnols, contre 133 italiens et 60 aux Écoles du Nord. Il n'en reste pas moins qu'un mauvais sort s'acharne à faire filer sous le nez des Français tout ce qui est espagnol, au cours de cette période où ils avaient encore la possibilité de retenir un ensemble honorable.

Cependant la malchance ou la négligence la plus terrible fut celle qui permit le départ en Angleterre du Musée Espagnol, restitué aux d'Orléans après la Révolution de 1848. Bien que, juridiquement, cette collection leur appartînt, elle n'en avait pas moins fait partie intégrante du Louvre pendant dix ans, ce qui rendit l'amputation douloureuse. La notion de patrimoine national est en

Goya: Scènes du Martyre de l'archevêque de Québec. *33 × 47 cm. Musée de Besançon. Ces deux petites peintures viennent de la collection de Jean Gigoux.*

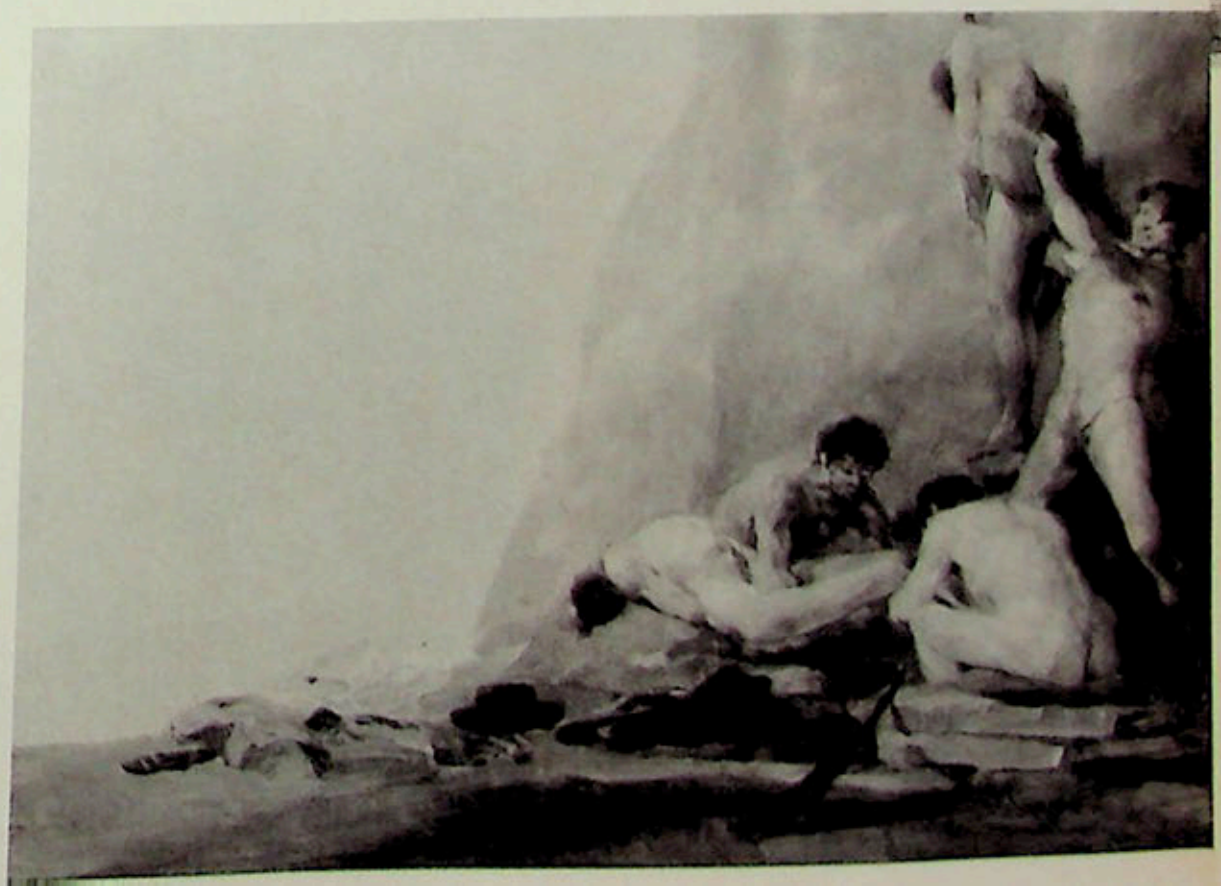
grande partie une affaire d'habitude. Aussi les cris de fureur ne cessent-ils de retentir à ce sujet, au cours des années qui suivent. On en trouve même un écho dans l'*Education sentimentale* (1869), où les opinions politiques du peintre Pellerin sont expliquées par cet événement: « Pellerin haïssait la révolution à cause du Musée Espagnol, définitivement perdu ». Une vente illustre, source de l'enrichissement de nombreux musées européens, en avait consommé, à Londres, en 1853, la dispersion.

C'est en 1834 que Louis-Philippe, en partie poussé par la mode hispanisante qui gagnait les milieux littéraires, par l'intérêt croissant et les suggestions des critiques d'art — Mérimée, Louis Viardot — décide d'envoyer en Espagne le baron Taylor et le peintre Dauzats en mission d'achat, sur ses fonds personnels. Outre son livre sur l'Espagne, le baron avait à son actif le soutien qu'il avait apporté à Hugo au moment critique de la bataille romantique, en sa qualité de commissaire royal près le Théâtre Français entre 1825 et 1830. Il était bien dans le mouvement. Ajoutons qu'en matière de transport d'œuvres d'art, il avait fait ses preuves puisqu'il avait dirigé celui de l'Obélisque de Louqsor, en 1833. De retour en 1837, Taylor amène plus de quatre cents toiles, le Musée Espagnol est ouvert l'année suivante. Et, comme par surcroît de chance, il s'enrichit dès 1840 d'un nouvel apport, la collection Standish: cet Anglais, fixé à Cadix où il a réuni près de 250 tableaux achetés au cours de toute une vie passée en Espagne, et ne pouvant obtenir d'être anobli en échange de la promesse de léguer ses trésors à la National Gallery, fait, de dépit, un testament en faveur de Louis-Philippe, et pousse l'abnégation jusqu'à décéder aussitôt après. Ainsi, vers 1842, avec le Musée Espagnol enrichi de la collection Standish, avec aussi la possibilité d'être admis à visiter les galeries Soult et

José Antolinez: Un guerrier mort. *104 × 168 cm. Londres, National Gallery. Dans la collection Pourtalès, à laquelle il a appartenu, ce tableau était attribuée à Velasquez et figurait au catalogue de la vente sous le titre de « Roland mort ».*

Aguado, l'amateur parisien avait à sa portée le plus bel ensemble de peinture espagnole qui ait jamais existé en un seul lieu hors d'Espagne.

Il serait téméraire de prétendre que tous ces tableaux étaient authentiques, ou du moins correctement attribués. Le Musée Espagnol, écrit Thoré dans *Le Siècle* du 27 juin 1838, « se compose, en très grande majorité, de copies, de mauvais pastiches et de toiles entièrement repeintes... Il est fort regrettable que les quelques excellentes peintures... soient noyées de la sorte au milieu de ce déluge de médiocrités ». Exagération manifeste, probablement dictée par les convictions républicaines de notre auteur, qui se gausse des « annonces pompeuses » qui avaient précédé l'inauguration. Si la science des attributions était alors, pour toutes les écoles, dans l'enfance, par contre, il est peu vraisemblable que les faussaires et les restaurateurs abusifs eussent pris la peine de défigurer à ce point une peinture jusqu'à une date récente aussi peu « commerciale ».



chir les Pyrénées à peu près intact, le malheureux Cléante, par contre, (il s'agit de Collantes) était bien amoché. Mais, en 1749, paraît une *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, traduction française du *Parnaso Español* de Palomino. Enfin, en 1816, Frédéric Quilliet, déjà nommé, tire de divers auteurs espagnols un *Dictionnaire des peintres espagnols*, premier ouvrage signé par un Français sur le sujet. Les chercheurs découvriront sans doute d'autres preuves d'intérêt. Mais qu'importe? La sensibilité générale ne suivait pas, les artistes encore moins. Vers 1820, c'est à peine si le nom de Velasquez disait quelque chose; Ribera était regardé comme un rejeton de l'Ecole napolitaine; Zurbaran était quasiment inconnu. Ne parlons pas des primitifs, découverts beaucoup plus tard. Dans les ventes, les tableaux espagnols étaient en général confondus avec les italiens. Mais bientôt quelques peintres

◄ *Goya:* Le peintre Ascensio Julia. *56 × 42 cm. Signée « Goya a su amigo Asensi ». Coll. part., Paris. Cette toile, qui fit partie de la collection de Louis-Philippe, ne figurait pas à la vente de 1853, mais resta dans la collection du Duc de Montpensier.*

« Manière de voyager en Espagne ». ► *Eau-forte de Bovinet et Duplessis-Berteaux, d'après Lejeune, illustrant le « Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne » d'Alexandre de Laborde, 1820.*

Francesco Collantes: Le Buisson ardent. *116 × 162 centimètres. Musée du Louvre. C'est « le paysage accompagné de figures, par Cléante » que Félibien mentionne dans ses « Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres... » (1666-1688) et qui dès cette époque appartenait au Cabinet du Roi.* ▼

Il est de bon ton, parmi les érudits, de dénoncer l'affreux cliché selon lequel la peinture espagnole n'aurait commencé à exister pour les Français qu'à l'époque romantique. Il y a tant d'affreux clichés, en histoire, que devant n'importe lequel d'entre eux tout historien se croit tenu d'en démontrer le contraire: malheureusement, celui-là semble bien correspondre à la réalité. Mis à part Murillo, célèbre et recherché dans toute l'Europe dès le XVIIIe siècle, que savait-on en France de la peinture espagnole, jusqu'à la période qui nous occupe? « Cléante et Vélasque, écrit Félibien dans son IXe entretien, étaient deux peintres espagnols contemporains du Cortone. Il y a, dans le Cabinet du Roi, un paysage accompagné de figures, par Cléante, et dans les appartements bas du Louvre, plusieurs portraits de la maison d'Autriche par Vélasque. » On le voit, si Vélasque avait eu la bonne fortune de fran-

◄ *Velasquez:* Don Balthazar Carlos enfant. *118 × 95 cm. Londres, collection Wallace. C'est l'une des peintures léguées à Louis-Philippe par Standish, en 1840.*

peuvent visiter la galerie Soult, et aussi voir des gravures d'un contemporain: Goya. Dans une lettre de 1832, Delacroix, voguant vers Tanger, décrit ainsi Algésiras: « Ç'a été une des sensations de plaisir les plus vives que celles de me trouver, sortant de France, transporté, sans avoir touché terre ailleurs, dans ce pays pittoresque; de voir leurs maisons, leurs manteaux, que portent les plus grands gueux et jusqu'aux enfants des mendiants. Tout Goya palpitait autour de moi. » A partir de 1830 le goût littéraire et artistique pour l'Espagne devient appréciable dans l'opinion et dans les journaux et les revues, notamment *L'Artiste*, fondé en 1831, qui s'en fait presque une spécialité. L'ouverture du Musée, en 1838, combla sans doute un vide ressenti comme tel, il fut pourtant un événement bouleversant et imprévu. Charles Blanc, dans son *Histoire des Peintres*, décrit des réactions qui s'apparentent à celles qu'a la foule d'aujourd'hui au cinéma: « Quand le monde frivole des visiteurs, après avoir traversé la salle de Henri II, entrait tout à coup dans la grande pièce consacrée aux Espagnols et venait se heurter à cette formidable peinture... il y avait parmi la foule un mouvement de stupeur et presque d'effroi ». C'est de cette impression que se souviendra, encore en 1899, Jules Breton, dans *Nos peintres du siècle*: « Il m'en reste comme un rêve plein d'effrayant mystère, d'extases farouches, de noirceurs pieuses et d'éclairs fulgurants. Cela sentait le cloître et l'inquisition. Il y avait là des choses d'une intensité lugubre, de férocité froide; des supplices inimagi-

◄ *Zurbaran:* Sainte Christine. *180 × 109 cm. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts. Vendu à Londres en 1853, le tableau fut acquis par le Dr Bode en 1895 pour le Musée de Strasbourg en même temps que la « Sainte portant un livre et un glaive ». C'est à propos de ces deux toiles, exposées au Louvre avec la Galerie Espagnole, que Théophile Gautier écrivait: « On dirait des costumes pour une comédie fantastique de Shakespeare. Zurbaran, le peintre livide, s'est fait rose et frais comme Lawrence... C'est un mélange de coquetterie et d'ascétisme. »*

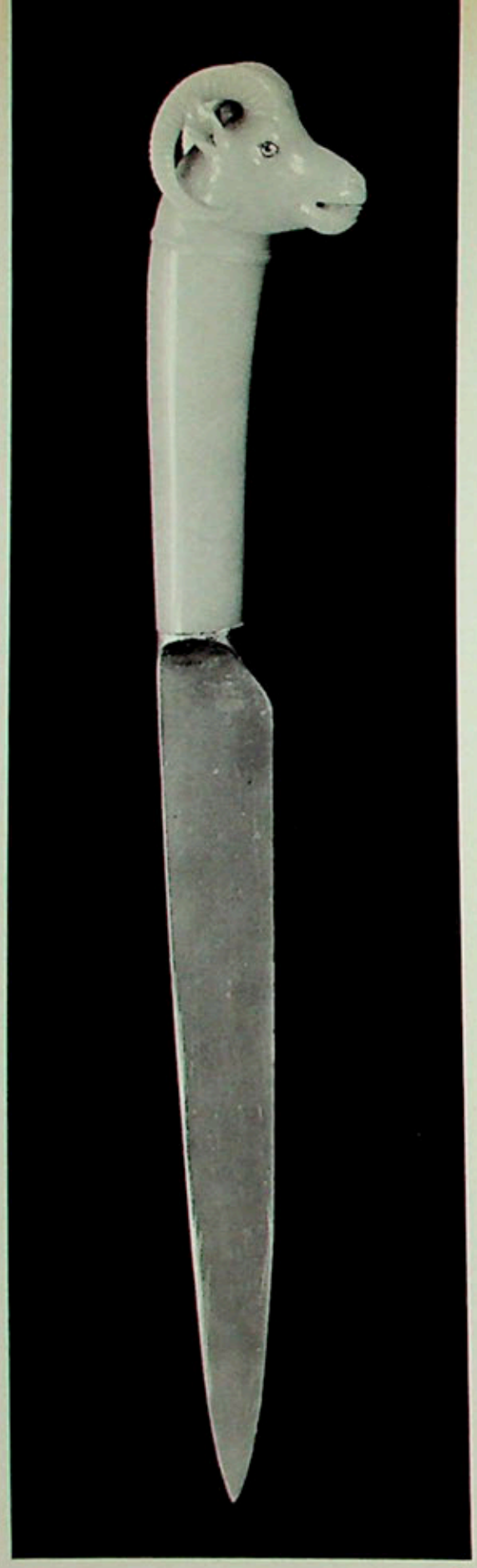
Alonso Cano: Sainte Inès. *111 × 86 cm.* ► *Cette toile, qui faisait partie du butin rapporté par le Maréchal Soult et avait été achetée par le Musée de Berlin en 1852, fut détruite par un incendie en 1945.*

Le Greco: Laocoon et ses fils. *Washington, National Gallery of Art. Après la mort de Louis-Philippe, son fils, le Duc de Montpensier, conserva ce tableau, qui ne figurait donc pas à la vente de 1853.*

nables, entre autres celui de ce saint qui, tournant une meulette, dévidait ses propres entrailles enroulées tout autour. Et ce *Saint Barthélémy* de Ribera, quelle merveille horrible! Des bourreaux l'écorchent tout vif (...) Comme toutes ces toiles vivaient étrangement dans ces salles austères et monacales pavées de carreaux rouges. Tout cela me revient à l'esprit comme un cauchemar dévôt et grimaçant. » La frénésie hispanisante qui agite les esprits ne tarde guère à porter ses fruits. La création picturale française s'en trouve incontinent fouettée et rénovée, comme nous l'annonce F. Mercey dans La *Revue des Deux Mondes*: « M. Ziégler s'est placé à la tête d'une Ecole franco-espagnole qui doit prospérer et qui, de 1838 à 1850, finira sans doute par tout envahir. Cette Ecole a pour elle la mode, le besoin de changement et toute une légion d'auxiliaires lui est venue de par-delà les Pyrénées. » Ce critique perspicace n'est pas seul à partager sa propre opinion: « M. Ziégler, confirme Louis Dussieux dans son *Tableau du développement des Beaux-Arts en France* (1838), M. Ziégler se place à la tête d'une Ecole qui dérive de l'Espagne et de l'Ecole de David. »

(Suite en page 114.)

▼



1 Poignard *avec manche sculpté en forme de tête de bélier. Travail moghol du XVIIIe siècle. Londres, British Museum.*

PAR ROBERT SKELTON

Depuis les temps préhistoriques, le jade a été recherché et apprécié en divers points du monde, tant pour la résistance de sa structure cristalline que pour la belle apparence qu'il prend une fois poli. En réalité, le nom de « jade » ne s'applique pas à une seule substance, mais à deux minéraux tout à fait distincts, la néphrite et la jadéite, qui se ressemblent d'ailleurs par leur grande dureté et par leur aspect. Jusqu'au siècle dernier, la néphrite seule était travaillée aux Indes.

Comme leurs voisins les Chinois, dont la virtuosité dans l'art de sculpter ou, plus exactement, de polir le jade dépassa celle de tous les autres peuples, les habitants de l'Inde ne disposent pas de gisements naturels de ce minéral précieux et rebelle. Aussi, jusqu'aux temps modernes, l'Inde comme la Chine n'avaient-elles guère d'autres sources de néphrite que la région de Yarkand et de Kotan au Turkestan; le transport des blocs lourds à dos de chameau, au bord du désert aride, et à travers les défilés montagneux de l'ancienne route de la soie étaient soumis à des hasards qui ajoutaient encore à la valeur qu'on y attachait dans l'un et l'autre pays.

Mais au contraire de la Chine, où la néphrite a été appréciée et utilisée sans interruption depuis l'époque néolithique, le travail du jade aux Indes est relativement récent. Rien ne prouve en effet qu'il y ait été pratiqué de façon suivie avant l'établissement de la dynastie moghole au XVIe siècle. Bien que la taille des pierres dures, comme le cristal de roche et l'agathe, ait été en usage depuis les temps les plus reculés, la maîtrise dans le travail du jade qui s'affirma soudain au milieu du XVIIe siècle, est due pour une bonne part à l'arrivée d'artisans étrangers.

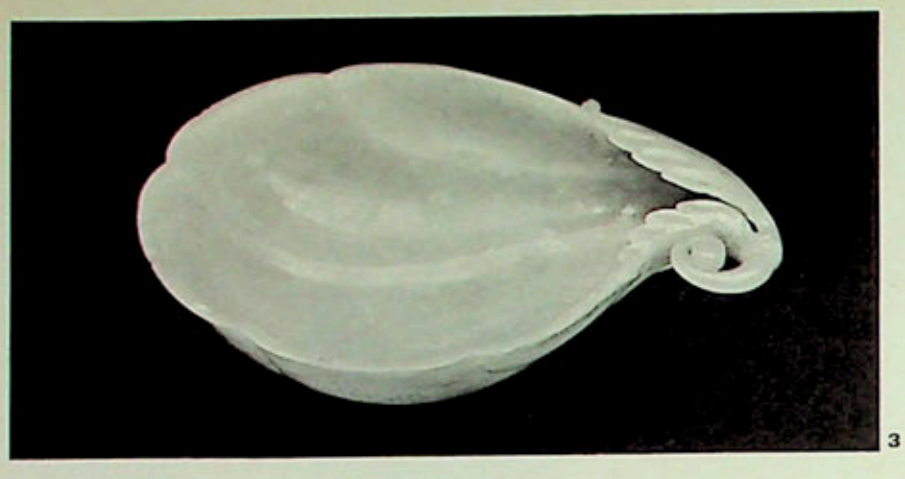
Les Moghols eux-mêmes étaient d'origine étrangère. Le fondateur de la dynastie, Babour, était un descendant de Tamerlan, le grand conquérant de l'Asie centrale. Dans son enfance, Babour fut chassé de sa petite principauté du Turkestan et acheva aux Indes sa carrière errante. Il tenta d'y rétablir la fortune de sa famille en s'emparant de Delhi, en 1526. Mais il mourut avant d'avoir pu consolider ses conquêtes, et pendant plus de vingt ans, le sort du nouveau royaume demeura incertain. Son successeur dut s'enfuir en Perse pour y chercher du secours. Mais l'avènement, en 1556, du petit-fils de Babour,

2 Coupe à vin *en jade gris vert clair. Travail moghol ou peut-être chinois dans le style moghol, fin du XVIIIe ou XIXe siècle. Londres, Victoria & Albert Museum.*

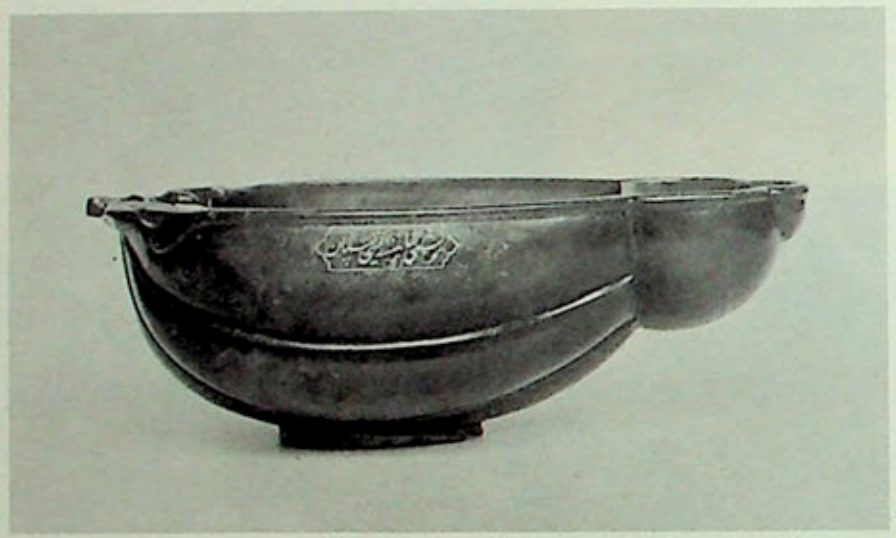
Jades moghols

Akbar, qui avait treize ans, marqua un tournant dans l'histoire de l'Inde et fit de la dynastie moghole l'une des plus puissantes et des plus riches qui aient jamais régné sur le sol asiatique.

Akbar, qui régna presque un demi-siècle, soumit complètement le nord et le centre de l'Inde. Son empire, ferme et tolérant à la fois, entraîna une prospérité croissante qui favorisa grandement le développement des arts. Akbar lui-même était un mécène éclairé et attira à sa cour d'habiles artisans de toutes les régions de l'Inde et du Proche-Orient. Il créa des ateliers où des hommes de nationalités très diverses, des Européens même, travaillaient ensemble et échangeaient les secrets de leur science. Mais si l'esprit de cette cour polyglotte était éclectique sous certains rapports, il restait dominé par deux puissantes traditions culturelles. La première, préservée par l'écrasante majorité des sujets d'Akbar, était celle de l'Inde même.



3 *Ci-dessus*, coupe à vin *en forme de feuille; jade gris vert clair. Travail moghol, XVIIIe s. British Museum. Ci-dessous, coupe à*
4 *vin en forme de demi-gourde; jade vert. Elle appartint à Shah Jahan en 1647. Travail moghol vers 1645-1647. British Museum.*



4

5 Vase à vin *ayant comporté un couvercle; jade vert sombre. Perse, XVe siècle. Inscription gravée à Fathpur Sikri en 1619 avec un vers en l'honneur de l'empereur Jahangir. Londres, British Museum.*

6 Bol en cristal de roche. *Travail moghol, XVIIe siècle. Victoria & Albert Museum.*

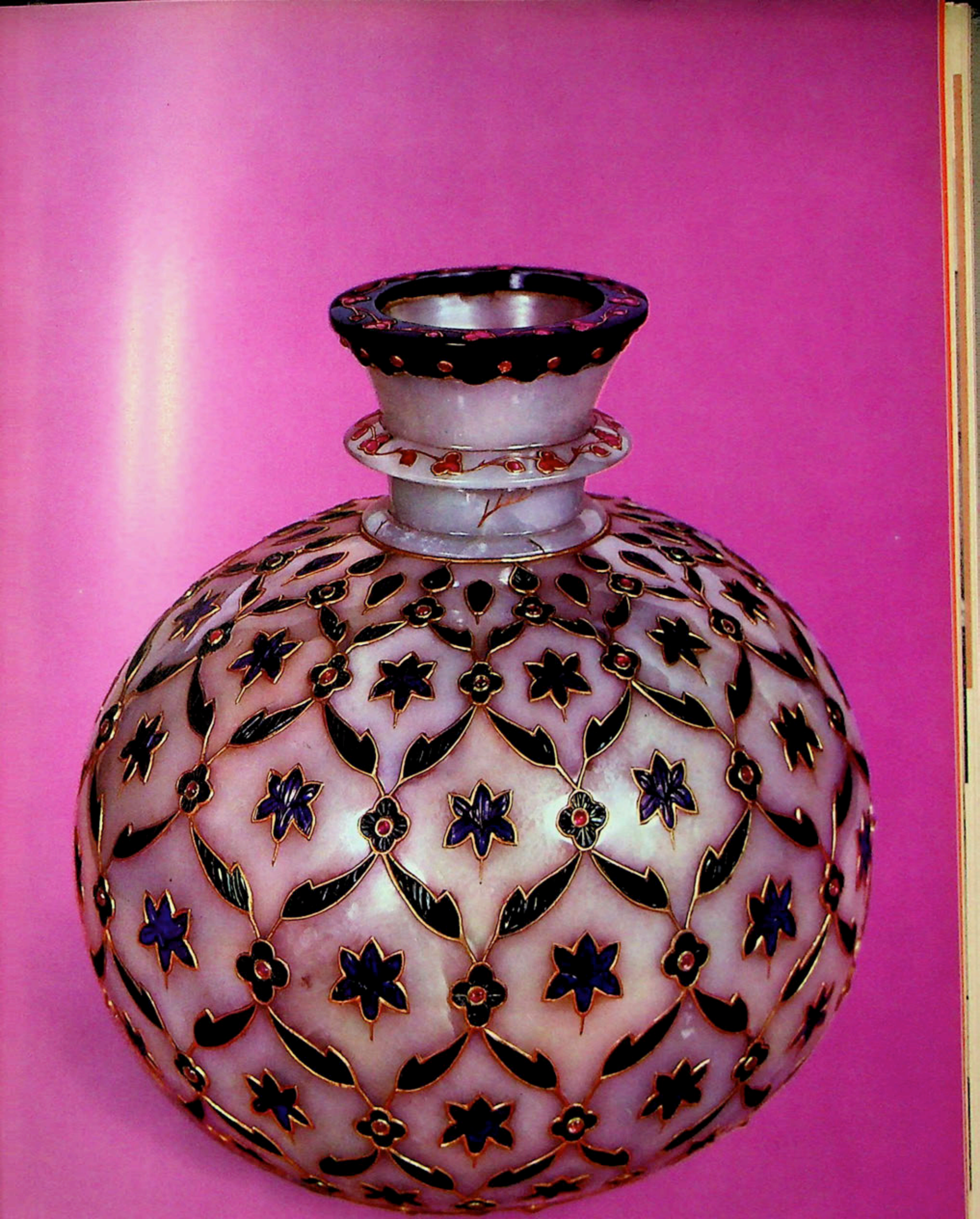
7 Bol de [illegible] *en jade incrusté de jade vert foncé de lapis-lazuli et de rubis. Travail moghol vers 1600. British Museum.*

5

La seconde, favorisée par la cour et fortifiée par un constant apport de talents littéraires et artistiques, était celle de la Perse. C'est grâce à la rencontre de ces deux courants que l'art décoratif moghol acquit ses caractères distinctifs, et c'est certainement l'influence persane qui propagea aux Indes le travail du jade en même temps que d'autres artisanats de luxe.

Les annales du règne d'Akbar, qui nous apportent par ailleurs de précieux renseignements sur les arts et les techniques moghols, sont singulièrement silencieuses sur le travail du jade. Il est probable, à vrai dire, que très peu de jades sculptés furent travaillés aux Indes sous le règne d'Akbar. On sait pourtant qu'un certain Khwaja Mu'in, auquel avait été accordé le droit de prospecter les lits des rivières près de Kashgar — où on trouvait le jade — visita l'Inde à cette époque et fut chaleureusement accueilli par le souverain. Sans aucun doute, le jade était compris parmi les marchandises rares de Kashgar que Khwaja Mu'in avait apportées avec lui à la cour moghole. D'autre part, un anneau d'archer, au Bharat Kala Bhawan (Musée de l'Université de Bénarès), qui porte une inscription au nom du fils d'Akbar, Shah Salim, permet de supposer que le jade a pu être effectivement travaillé aux Indes durant cette période. Avec l'accession au trône de Salim, qui devint empereur en 1605 et prit le nom de Jahangir, nous trouvons des témoignages certains de l'utilisation d'objets en jade à la cour moghole, mais sans avoir encore la preuve absolue

6



que des artisans indiens aient acquis déjà une véritable maîtrise de cette technique. Le marchand anglais William Hawkins, qui visita la cour de Jahangir en 1609 et fut pour un temps l'associé de l'empereur, son compagnon de beuveries aussi, a laissé une relation, courte, mais fort intéressante, sur le souverain moghol et son royaume. Parmi les joyaux du trésor royal dont Hawkins donne la liste, il mentionne une grande quantité de jades, pesant au total 25 kilos; il décrit également les 500 coupes à boire appartenant à Jahangir.

Parmi celles-ci, il y avait 50 coupes d'une valeur exceptionnelle, taillées chacune dans un seul morceau de pierre précieuse, rubis balai, émeraude, turquoise et jade. Par bonheur, cinq au moins des coupes qui ont appartenu à ce royal buveur sont parvenues jusqu'à nous, mais bien qu'elles portent toutes des inscriptions en langue persane mentionnant le nom de l'empereur, deux seulement semblent avoir pu être faites aux Indes mêmes.

La conviction que de telles inscriptions démontrent l'origine indienne de ces coupes et, d'autre part, l'opinion de certains sinologues selon laquelle le jade n'aurait jamais été travaillé aux Indes, ont contribué à créer deux conceptions opposées, mais également fausses, de la nature et de l'origine des jades moghols. Pour cette raison, il est nécessaire d'étudier séparément les cinq coupes.

(Suite en page 89.)

8 Boîte en cristal de roche *avec rubis et émeraudes sertis d'or. Travail moghol, XVIIIe siècle. Victoria & Albert Museum.*

9 Bouteille en jade *incrustée de rubis et émeraudes sertis d'or. Travail moghol du XVIIIe siècle. Prêté par Mrs. D. Schreiber au Victoria & Albert Museum.*

10 Vase à vin *avec un bec; jade incrusté d'émail serti d'or. Travail moghol vers 1700. Londres, Victoria & Albert Museum.*

11 Coupe à vin *en jade ayant comporté deux anses. Inscription de 1613 en l'honneur de Jahangir. Travail probablement moghol vers 1613. Victoria & Albert Museum.*

12 Poignard *avec manche de jade en forme de tête de cheval, incrusté de rubis balais et d'émeraudes sertis d'or. Travail moghol, XVIIIe s. Londres, Victoria & Albert Museum. A droite:* Gratte-dos, *jade gris vert et blanc avec émail vert. Travail moghol, XVIIe siècle, Victoria & Albert Museum.*

12

IMAGERIE POPULAIRE

PAR LOUIS FERRAND

Les débuts de l'imagerie populaire se confondent avec ceux de la xylographie qui, à partir du XIVe siècle, apporte un moyen de reproduction rapide et peu coûteux.

Le besoin d'avoir une représentation de Dieu, de la Vierge ou d'un saint vénéré, satisfait jusqu'alors par les riches possesseurs de miniatures ou de sculptures, peut, avec l'apparition de la gravure sur bois, être comblé même chez les plus modestes. Ces images, d'abord feuilles « de préservation » destinées à apporter une bénédiction contre les embûches démoniaques, collées dans les coffres, affichées aux murs, sont les seules manifestations d'art que puisse se procurer le peuple.

Exclusivement religieuse à l'origine, l'imagerie se met peu à peu à utiliser les événements; de nombreuses feuilles volantes, au texte accompagné de gravures, répandent les nouvelles à sensation. Ce sont les « occasionnels », les « feuilles de circonstances », ancêtres des fameux canards du XIXe siècle. Au milieu du XVIIIe siècle, l'image adopte la présentation que nous lui connaissons et qu'elle conservera jusqu'à la fin de sa carrière: celle d'une feuille de 30 cm. de largeur sur 40 cm. de hauteur environ, comprenant une gravure, accompagnée ou non de texte. Désireux de faire des images plus attirantes, certains fabricants tirent sur un papier de 40 cm. de largeur sur 60 cm. de haut environ; parfois même, ils assemblent des feuilles pour réaliser de très grandes pièces, telle celle que nous reproduisons pages 54-55, dont l'assemblage forme un magnifique ensemble de 86 cm. de largeur sur 67 cm. de hauteur. Nous ne nous occuperons pas des images antérieures au XVIIIe siècle et nous n'étudierons que celles tirées depuis lors, qui correspondent aux caractéristiques citées ici. Il faut, en premier lieu, écarter l'expression devenue courante d'« images d'Epinal » qui associe faussement l'image à un seul centre de fabrication. C'est le terme d'« imagerie populaire » qu'il convient d'employer pour désigner l'ensemble de la production, et nous verrons plus loin combien celle-ci est dispersée à travers la France.

Nous citerons pour mémoire les imageries espagnole, italienne et flamande, dont certaines pièces sont très belles, mais qui ne peuvent rivaliser avec le charme et la variété des feuilles françaises.

La fabrication de l'image nécessite trois opérations: la gravure du bois, le tirage en noir et le coloriage.

Sur une plaque de bois fruitier (poirier, cormier, cerisier, etc...), bois de fil dont les fibres sont dans le sens de la longueur, l'artisan trace son dessin puis le grave en « taille d'épargne », c'est-à-dire en faisant disparaître du niveau du trait tout ce qui ne doit pas être imprimé. Il cerne les traits du dessin de sillons creusés avec de minuscules outils coupants — des ressorts de montres cassées, par exemple, puis il évide largement autour de ces sillons à l'aide de ciseaux ou de gouges et obtient ainsi un dessin de plan égal sur toute la surface du bois. Le graveur prend soin de calculer la taille autour des traits pour que ceux-ci puissent résister longtemps à la pression.

Affiche de recrutement. Ces feuilles, qui étaient placardées et exposées ainsi aux intempéries, sont devenues très rares. Le texte bilingue permet de supposer qu'elles étaient imprimées en Allemagne.

DE PAR LE ROI.

AVIS A LA BELLE JEUNESSE.

SIXIEME RÉGIMENT *DE CHEVAUX-LÉGERS,*

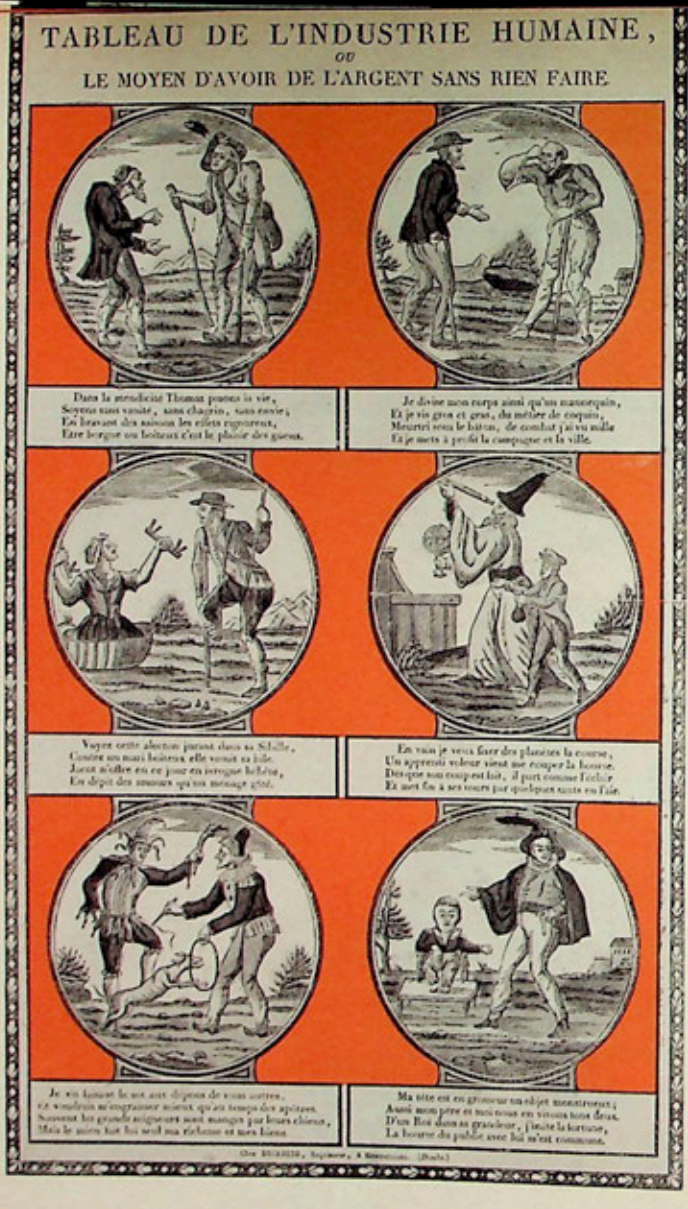
En Garniſon à STRASBOUR. 1779.

LES Régimens de Chevaux-Légers que le Roi vient de créer, fourniſſent aux jeunes gens des moyens de montrer leur activité, leur adreſſe & leur zèle pour le ſervice de SA MAJESTÉ, & de ſe procurer rapidement un avancement militaire par leurs talens. Ceux qui voudront ſervir dans le Sixième Régiment de Chevaux-Légers y recevront de bons Engagemens & un bon traitement. Les bons ſujets & les enfans de famille y ſeront diſtingués.

Il faut s'adreſſer à M.r DE CLERMONT

Die Regimenter der Chevaux-Légers, die der König aufgerichtet hat, verſchaffen jungen Leuten Gelegenheit, ihre Munterkeit, Geſchicklichkeit und ihren Eifer für den Dienſt Seiner Majeſtät zu bezeigen, und ſich durch ihre Talente einen Weg zur geſchwinden Beförderung in dem Kriegsdienſte zu bahnen.

Diejenigen welche Luſt haben in dem Sechsten Regiment der Chevaux-Légers zu dienen, empfangen gutes Handgeld und gute Verpflegung. Tüchtige Leute und von gutem Herkommen wird man beſonders vorziehen.



◄ *Le « Tableau de l'industrie humaine » de Deckherr, à Montbéliard (vers 1830) est l'une des nombreuses interprétations des thèmes de la philosophie populaire.*

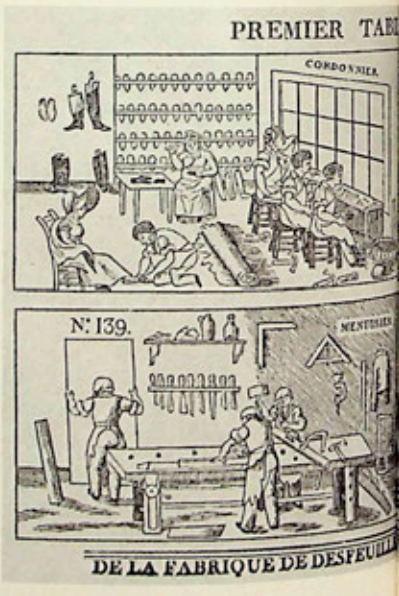
Page ci-contre au centre et à droite

Au centre « Regina Angelorum », cuivre de F. Langot (1641-1679). A droite, l'interprétation de cette gravure par un imagier chartrain. La xylographie met à la portée d'un public populaire la représentation assez conventionnelle dont elle est inspirée.

Page ci-contre, en bas

Artillerie de la Garde Royale. Détail d'une image de Desfeuilles à Nancy (1827).

Premier tableau des états. Image de Desfeuilles, à Nancy (vers 1825-1830). Peu d'imagiers ont donné des représentations aussi détaillées des corps de métiers. ▼



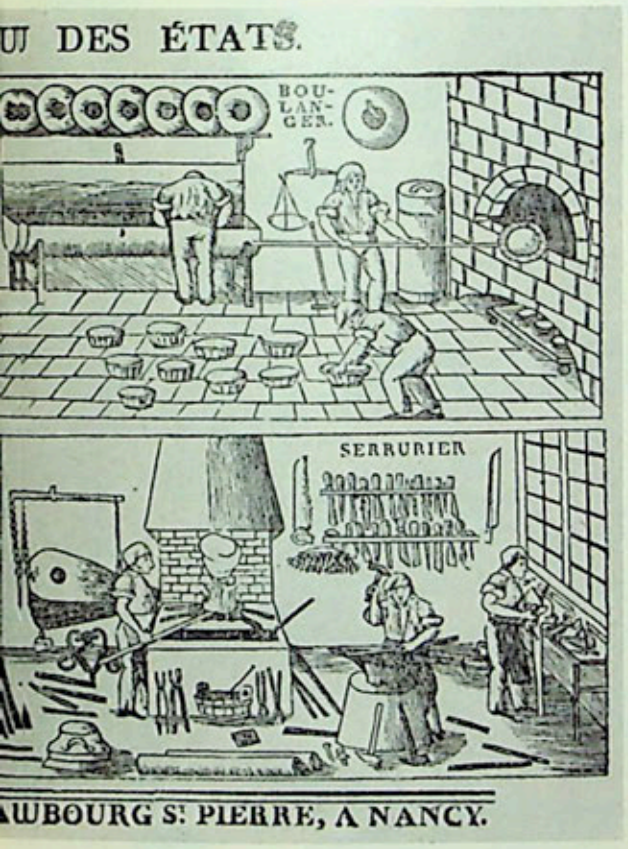
Deux modes d'impression sont utilisés: la presse, dont nous ne dirons rien car on en connaît le fonctionnement, et le « frotton ». Pour ce dernier mode de tirage, on cale solidement le bois sur une table robuste, on passe sur les reliefs de la gravure une encre généralement composée de noir de fumée et de colle de peau, puis on pose le papier, préalablement humidifié, sur le bois encré. Enfin, on appuie sur le dos du papier à l'aide du « frotton », mélange de crins malaxés avec une colle, entouré de linge et séché jusqu'à durcissement. Ce procédé a sur le tirage à la presse l'avantage de permettre une pression égale sur toutes les parties des bois, même quand ceux-ci ont du gauche et ne peuvent passer sous la presse sans risquer de se rompre. Avec le frotton, aucune longue mise en train n'est nécessaire et, s'il arrive quelque décalage, le coloriage dissimule les imperfections. Le papier employé est, jusque vers 1837-1840, un vergé assez fort, souvent grisâtre ou bleuâtre, qui fait bien ressortir la vigueur du trait. On obtient ainsi des images en noir, certes déjà très graphiques, mais auxquelles le coloriage apporte un élément supplémentaire. Les couleurs employées sont peu nombreuses: bleu, rouge écarlate, rouge pâle nommé rosette utilisé pour les chairs, jaune, terre de Sienne et mine orangée. On obtient le vert et le violet par superposition de teintes. Malgré ce nombre restreint de coloris, beaucoup d'imagiers se limitent encore en ne les employant pas tous. C'est précisément la simplicité de cette palette qui apporte l'éclat aux images, l'intérêt immédiat suscité par les couleurs franches n'est pas dispersé par des artifices de demi-teintes. Utilisée diversement selon les fabriques, la mise en couleur permet à chacune d'entre elles d'avoir son cachet personnel selon l'intensité et la répartition de ces quelques teintes.

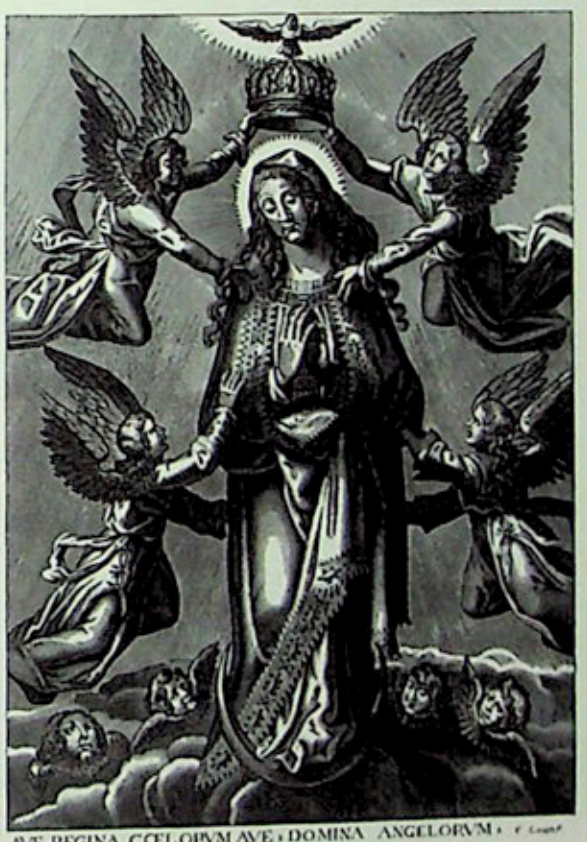
Le coloriste se sert de pochoirs, appelés « patrons », un pour chaque couleur à passer; ces « patrons » sont taillés dans une carte assez légère, durcie puis imperméabilisée par un enduit. Garnier, qui descend d'imagiers chartrains et a été le témoin oculaire de leurs fabrications, nous donne une idée de la composition de cet enduit fait d'un mélange d'huile de noix brûlée, de litharge, de

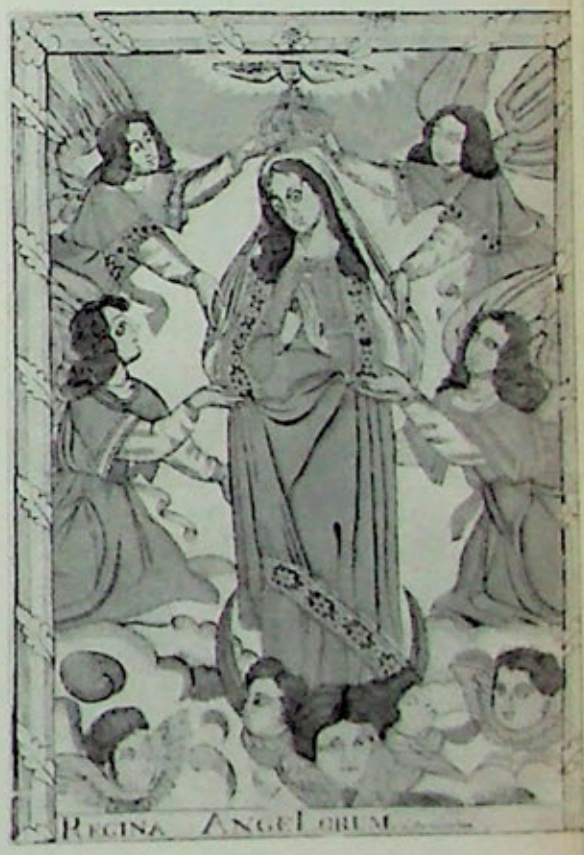
cendre de vieux pochoirs, d'os de chevaux et de quelques autres produits indéfinissables, le tout étant assez nauséabond. Après avoir posé le « patron » sur l'image, le coloriste étend sa couleur à l'aide d'une grosse brosse et laisse sécher entre chaque passage. L'imagier peut tirer le texte si celui-ci a été gravé dans le bois; sinon, il doit avoir recours à l'imprimeur car, jusqu'à la Restauration, le règlement lui interdit de se substituer à l'imprimeur de lettres. Patrons, graveurs et coloristes sont de petites gens, des artisans modestes travaillant le plus souvent en famille. Si quelques-uns sont assez à l'aise, il faut arriver jusqu'au milieu du XIXe siècle pour trouver à Epinal, Metz ou Strasbourg, de véritables industriels.

A l'origine, on les nomme « cartiers-feuilletiers, maîtres dominotiers, imprimeurs d'histoires », et leurs premiers statuts sont rédigés en 1540. Tout naturellement, ils font des cartes-à-jouer dont la fabrication est semblable à celle des images. Les graveurs, lorsque le maître ne l'est pas lui-même, sont des ouvriers au salaire médiocre qui ne se prennent pas pour des artistes et ne se soucient pas d'apporter un message... La classe supérieure de la société ne s'intéresse nullement à leurs œuvres considérées comme vulgaires et barbares. Certains graveurs d'images ont certainement travaillé pour l'impression de toiles genre « toiles de Jouy », car on retrouve souvent dans la composition et la mise en page de celles-ci les formules décoratives de l'imagerie populaire. Les méthodes de travail sont, on le voit, d'une grande simplicité et les exécutants des gens naïfs. Quelles sont donc les sources de leur inspiration? A de très rares exceptions près, l'imagier n'est pas un créateur; il faut même convenir que certaines images dues à des graveurs excellents sur le plan technique, sont franchement mauvaises. Il faut plutôt parler de copies, ou d'interprétations. Mais alors que ces termes évoquent des œuvres banales et sans intérêt, on découvre au contraire que ces copies, tant par la qualité de la réalisation graphique que par l'originalité du coloriage, sont des créations valables en elles-même, très éloignées de leur modèle.

Nous n'avons, jusqu'ici, parlé que de gravure sur bois, car c'est elle qui fait la belle imagerie. A Paris, et à Avignon, des imagiers exécutent néanmoins des sujets gravés sur cuivre. Moins naïves que les images xylographiées, imitant de plus près la gravure académique, ces feuilles sont, à Paris surtout, assez soigneusement coloriées et servent ensuite de modèles aux graveurs sur bois.







Les imagiers parisiens étaient réunis dans les rues Saint-Jacques et Saint-Jean-de-Beauvais, d'où le nom d'« images de la rue Saint-Jacques » donné à leurs productions.

Peinture ou gravure d'artiste, copie en taille-douce par les imagiers de la rue Saint-Jacques, copie de cette copie par les graveurs sur bois, enfin, objet de nombreux plagiats entre ces derniers, tels sont les avatars d'un sujet.

La reproduction de deux états de la gravure « Regina angelorum »: le cuivre de François Langot (1641-1679) (44×33 cm.) et le bois de Chartres (49×37 cm.) gravé sans doute par Guillaume Allabre vers le milieu du XVIIIe siècle (voir page 51), montre mieux que tout commentaire ce que devient la gravure sur cuivre lorsque l'imagier s'en empare. A une certaine sécheresse, à l'impersonnalité, il substitue, grâce aux simplifications dues à sa naïveté, une fraîcheur, une liberté qui rendent les personnages plus souples et proches; la couleur vient en outre séparer définitivement les deux genres.

L'imagier est un homme simple, un artisan naïf qui a appris son métier d'aussi naïf que lui. Il ignore les roueries de l'art officiel, il traduit son respect des saints et des grands de ce monde en les parant des couleurs les plus vives qui lui semblent les mieux adaptées à la majesté du personnage. Si l'image plaît au peuple, c'est que son réalisateur est socialement et intellectuellement l'égal de ses clients ; il ne traduit jamais que ce qu'ils ressentent.

Ainsi, copiant, interprétant, l'imagier exécute le « portrait » de tous les Saints du Paradis, des rois, du Grand Napoléon, grave des batailles, des soldats en rangs, ou encore des sujets de philosophie populaire.

◄ *La majesté des figures du XVIIe siècle se retrouve dans cette belle feuille de Pélerin. Quoique l'image soit du XIXe siècle, le bois est incontestablement plus ancien.*

« La Bataille des houlands ». Bien qu'on n'en connaisse pas l'assemblage complet, on peut affirmer que cette grande image dont nous reproduisons un fragment a été faite à Orléans. L'encadrement est très proche du décor des toiles imprimées. ►

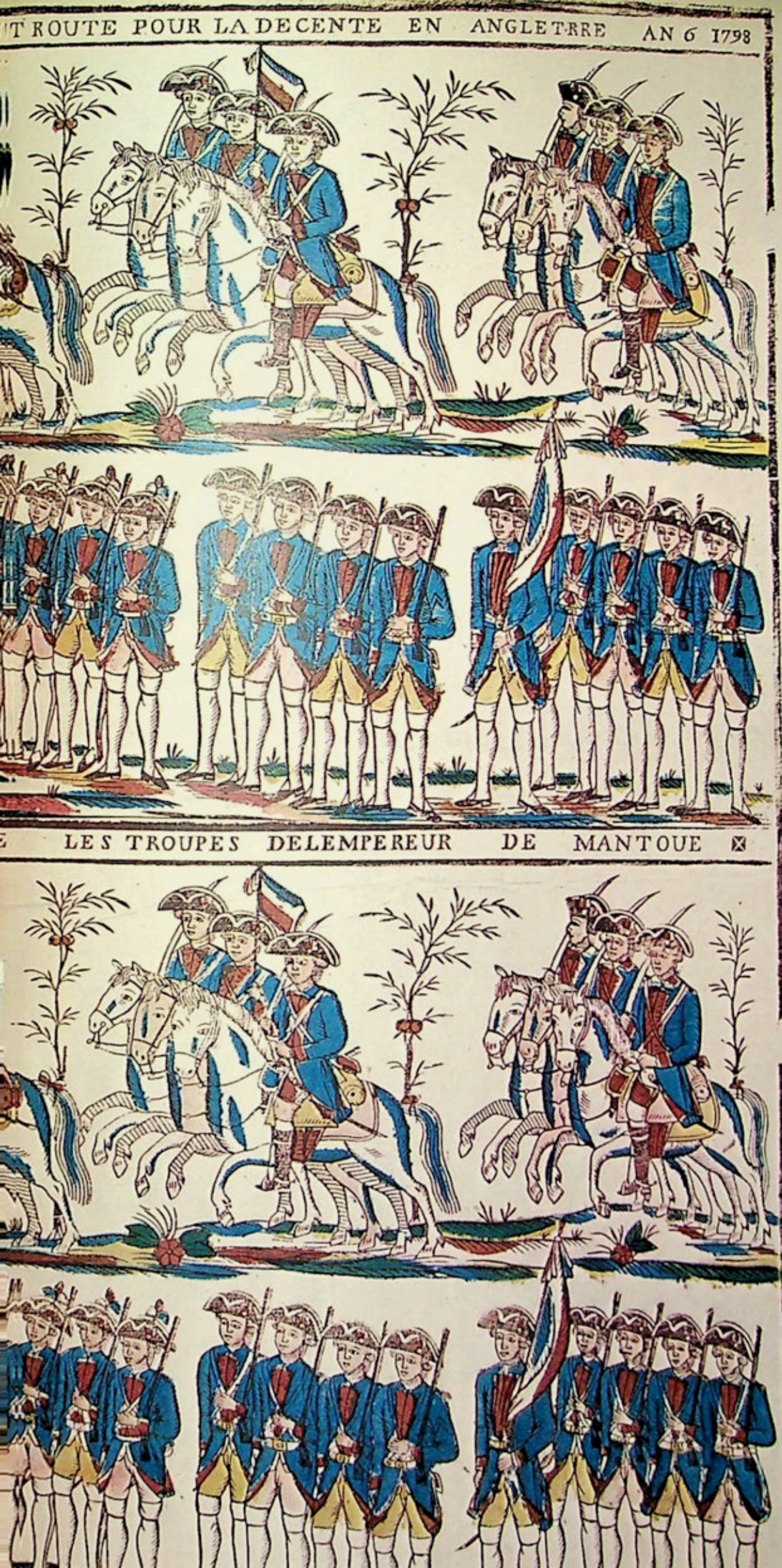
Partie supérieure d'une image de Roiné à Nantes (Ier Empire). A gauche, l'empereur et un aide de camp. A droite, grenadier à cheval de la Garde Impériale.
▼

LA BATAILLE
DES HOULANDS.

BUONAPART A LA TESTE DES ARMEES A COMPAGNE DE SES OFFICIERS GENERAUX ET DE SES GRENADIERS

A ORLEANS CHEZ LETOUMI

LE GENERAL BERTHIER A LA TESTE DES TROUPES FRANCAISES EN ITALLIE



Lorsqu'à l'époque du Second Empire, les imagiers industriels font intervenir des artistes formés par les maîtres officiels du dessin, loin de sauver l'imagerie en lui apportant le trait savant et les facilités de la xylographie, ils lui font perdre son caractère réel et la mènent à sa fin. En toute justice, il est possible de leur trouver des circonstances atténuantes; en effet l'apparition de nouveaux procédés de reproduction, la plus grande diffusion des journaux, tout les pousse à sauver une industrie dont la clientèle est avide de nouveauté.

Les imagiers ne sont jamais vulgaires et très peu de leurs planches sont de mauvais goût; on y trouve au contraire dignité et sobriété. Art populaire n'est pas synonyme d'art populacier. Les pièces que nous reproduisons prouvent ce bel équilibre et la force d'évocation qui en découle. L'influence gothique persiste jusque vers la fin de l'imagerie, tant dans le mode de taille des bois que dans l'interprétation des motifs. En transposant, le graveur confère à son dessin un certain archaïsme qui, jusque dans le premier tiers du XIXe siècle, le rend proche des premières xylographies.

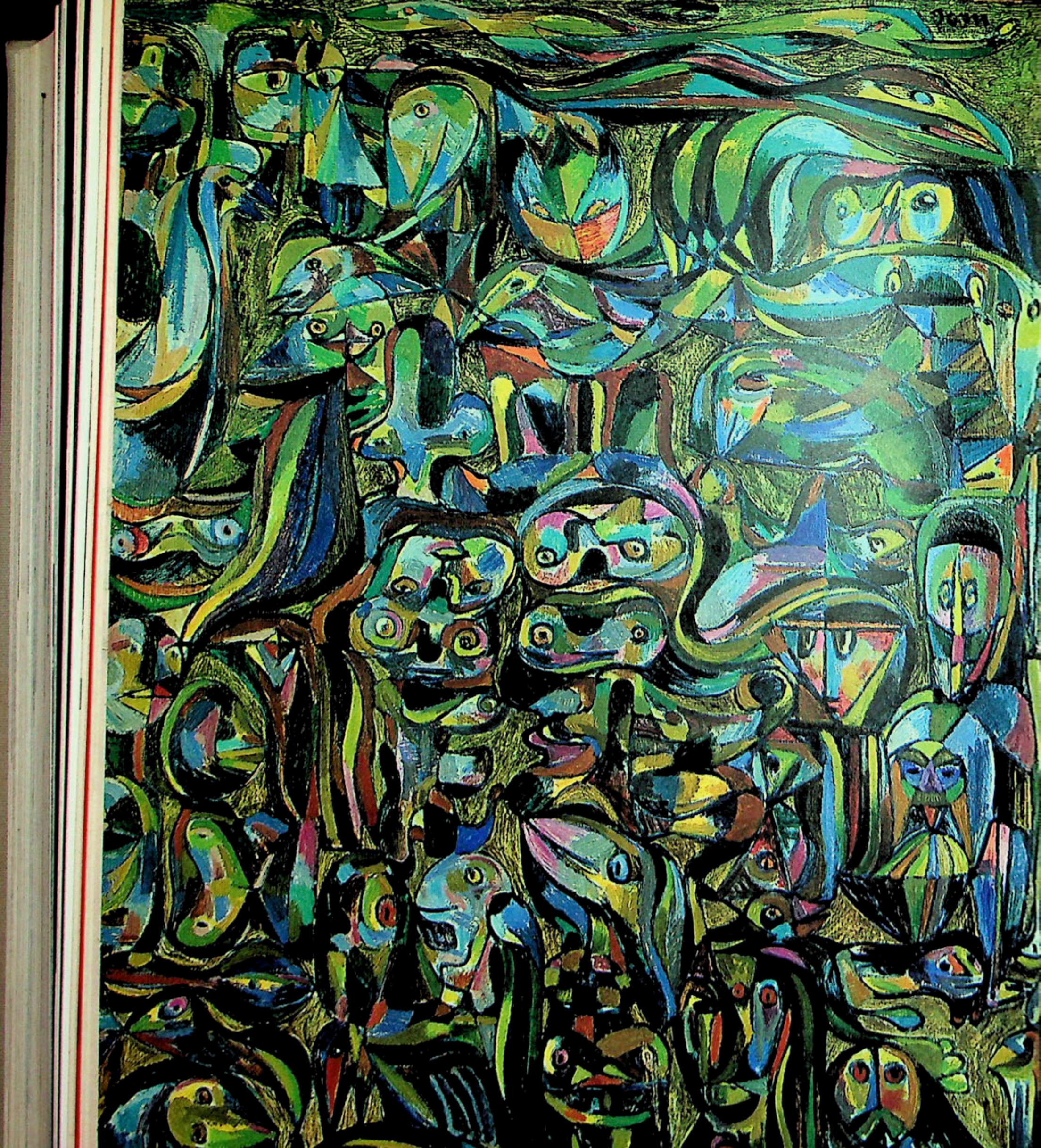
Prenant son bien là où il le trouve, l'imagier copie ses confrères et on trouve souvent des images quasi semblables, à cette différence près que le calque de l'une fait inverser les détails sur l'autre. Adaptant ses bois aux circonstances, l'imagier n'hésite pas à les rajeunir, coupant et remplaçant des têtes, ce qui permet de laisser le corps de Napoléon sur son cheval, mais en substituant à l'effigie de l'empereur celle de Louis XVIII. Dans le domaine de l'imagerie religieuse, il se donne encore moins de mal et modifie seulement le vocable. Au cours des périodes troublées, les imagiers sont parfois obligés de détruire, ou de cacher les bois compromettants; soumis à une censure pointilleuse, ils ne peuvent mettre leurs feuilles en vente qu'après un dépôt légal, et un visa, et cela jusque sous la IIIe République.

L'image terminée, c'est le colporteur qui va la vendre de porte en porte ou sur les places publiques. La grande facilité qu'il y a à remplacer une image fanée ou salie, le coût modique de ces belles feuilles font que très peu sont parvenues jusqu'à nous. ...Ainsi les bois démodés ont souvent servi au chauffage de l'atelier.

Au XIXe siècle, quelques rares collectionneurs ont compris la beauté de ces planches et leur intérêt pour l'histoire de l'art et l'histoire tout court.

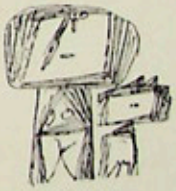
(Suite en page 108.)

◄ *« Bonaparte à la teste des armées... » Assemblage de quatre bois orléanais d'époque Louis XVI, retirés en 1798 avec un texte d'actualité. Cette pièce, bien qu'elle n'utilise qu'un nombre restreint de coloris, est pourtant d'un grand effet décoratif.*



Cobra

Né il y a près de quinze ans, le groupe Cobra
a été une des forces les plus actives de la peinture contemporaine.
Mais l'origine, la pensée, l'histoire de Cobra, *les connaît-on bien ?*
Dans le style qui lui est propre,
Christian Dotremont, le porte-parole du mouvement,
en restitue fidèlement l'atmosphère et la vitalité.



Une brutalité qui détruit et une propreté qui est fabriquée: les faiblesses de notre époque sont évidemment complémentaires. Elle produit beaucoup de monstres historiques, c'est-à-dire provisoires, et elle calcule la pureté de formes et de matériaux qui paraissent éternels. Les ruades de l'Histoire et le formalisme: triste système!

Un certain art, dont Cobra fait partie, a refusé ce jeu, en réaffirmant les éléments premiers de la création. La liberté, la spontanéité atteignent alors la violence. Et il y a là une riposte. Cette violence est créatrice. Il s'agit aussi d'opposer des rugosités vivantes aux matières « synthétiques » mortes et lisses. Qu'un tel art ait trouvé un déclic dans l'époque, sans doute, mais il l'a dépassée, pour lui rendre ce qu'elle avait perdu.

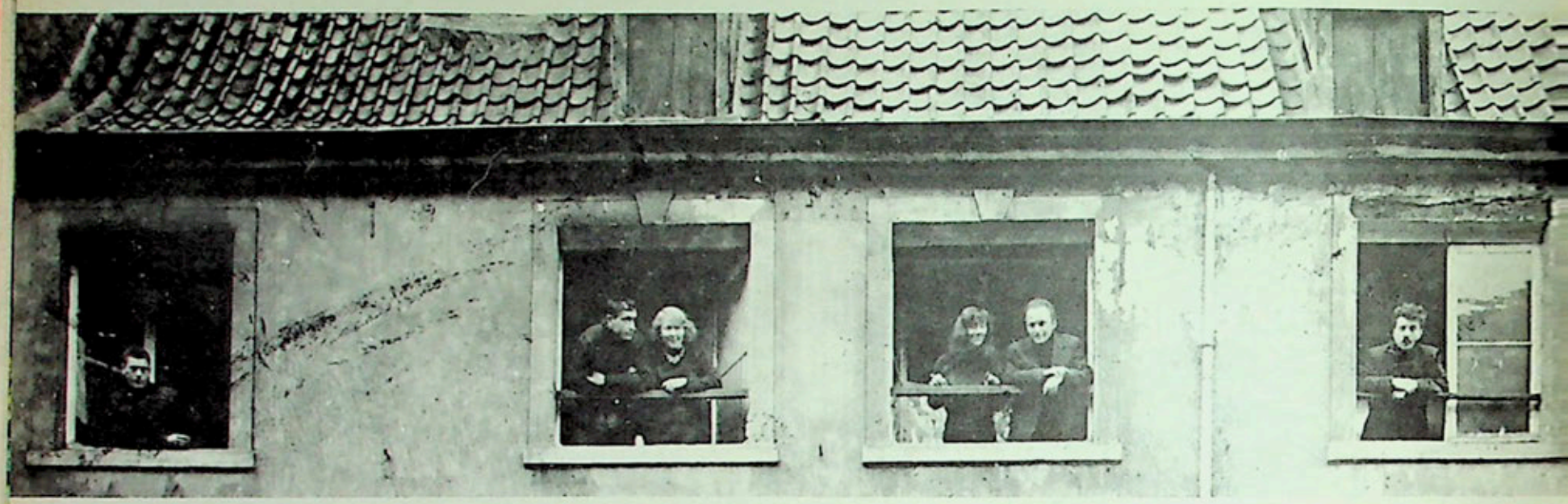
Le dadaïsme, issu de la guerre, encore limitée, de 1914, a parodié, haussé, exorcisé les désordres. Après la guerre de 1939, déjà totale, de nombreux artistes rêvent d'une force créatrice indivisible, ni désorganisée ni organisée, où soient mêlés la forme et le contenu, la fin et les moyens, la laideur et la beauté, le dessin et la couleur, les puissances subjectives et les références aux réalités extérieures — dualités entretenues depuis la Renaissance par l'art aristocratique puis bourgeois. Les totales exigences de ces artistes semblent contradictoires: une liberté qui ait des racines, une vérité matérielle, et qui tourne au plaisir, un art élémentaire et généreux.

Pour en venir plus particulièrement à Cobra: cette longue fable a eu l'allure d'un roman pendant trois ans seulement, de 1948 à 1951, de l'après-guerre à la guerre de Corée. Mais regardons d'abord les œuvres de Cobra et regardons-les d'abord à partir du spectacle, du résultat, non à partir de la création. Eh bien, Cobra révèle des « bonshommes » et des monstres vieux comme le monde, contre ce monde-ci. Ainsi, le plus souvent, de la peinture du Danois Jorn. D'autres expriment, surtout, des féeries, des regards d'enfants, des minéraux, des végétaux, un bestiaire naturellement agressif. Le spectateur peut déjà comprendre que ce qu'ils font tous, c'est revenir à un commencement, à une préhistoire, et que leurs sensations sont assez mythologiques, fréquemment liées à des réalités cosmiques, globales.

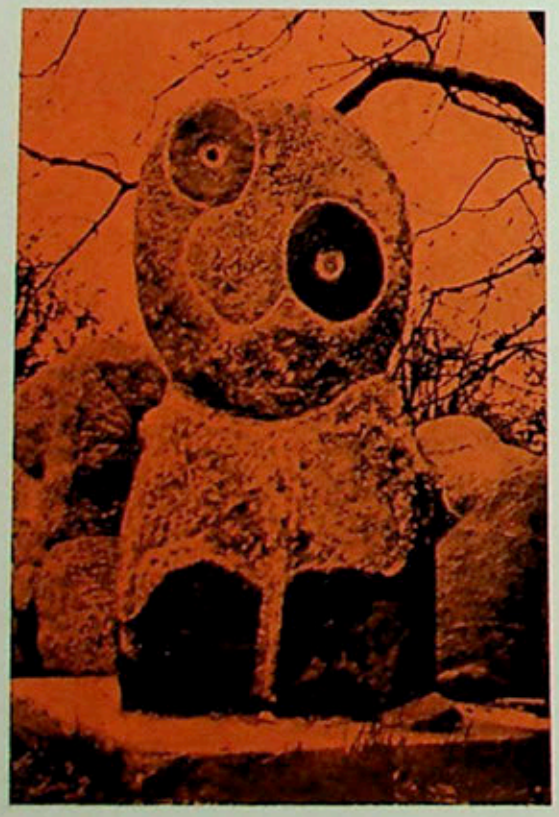
Le titre de cet article reprend celui du numéro 1 de « Cobra » (1949) dû à Pedersen. *A droite, dessins de* Jorn, Corneille, Appel *et* Alechinsky *pour le n° 8-9 qui n'existe qu'à l'état d'épreuves d'imprimerie. Huit numéros de « Cobra » ont paru, tirés à 1000 exemplaires pour 30 abonnés!*

◄ Asger Jorn. *Huile. 1947. 100 × 80 cm. Coll. Jaguer, Paris. « Récréant la « figuration », assumant le problème baudelairien de la face humaine, Jorn évite le signe aussi bien que le « réalisme » : cette mythologie du regard et ce festoiement sont arrachés par la spontanéité à des abîmes dont ils portent toujours les traces. »*

A Bruxelles, de 1949 à 1951, les « Ateliers du Marais » étaient habités par Alechinsky *(3e fenêtre)*, de Heusch, Reinhoud *(5e fenêtre)*, Olivier Strebelle *(2e fenêtre). Y travaillèrent aussi* Dominguez, Götz, Harder, Asger Jorn, Pichette, Raoul Ubac, Serge Vandercam.

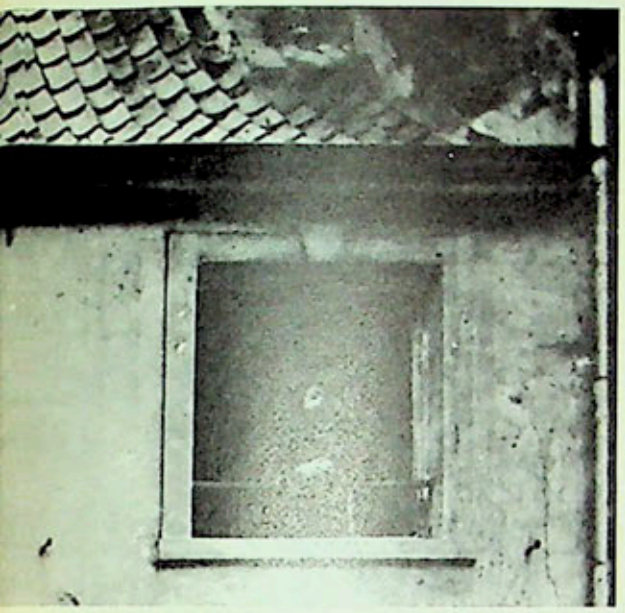


Ci-dessous, de gauche à droite : Sculpture de Heerup *(Bibliothèque de Cobra) ; dessin de* Bille *pour une couverture de « linien » (1939) et bois peints d'*Appel *(1948, Stedelijk Museum). Comme l'a montré Nash (« Kunst og Kultur », 1954), les artistes danois de Cobra sont revenus, par un processus naturel, à la mythologie scandinave.*

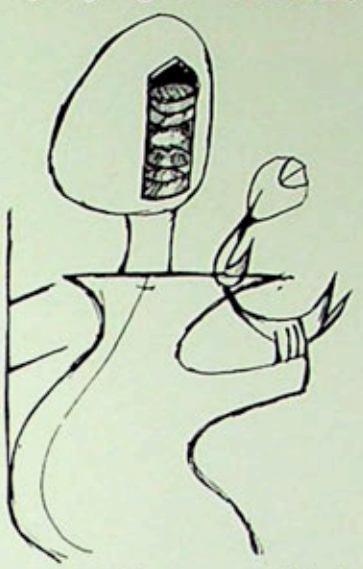


Le spectateur peut comprendre ensuite que ces artistes-là ne choisissent jamais un « sujet » primitif, à traiter avec culture et habileté. Ils veulent être vrais et sont dégoûtés non seulement par le « réalisme », qui imite des réalités classées, arrachées à leurs racines et aux troubles du vécu, ils sont hostiles à toute division, à toute organisation de l'acte créateur. Or, Cobra a vu nettement ceci : le surréalisme de l'imagination illustrative, le « réalisme socialiste », l'abstraction froide ne sont pas moins diviseurs que le « réalisme », faisant aussi de l'artiste tour à tour un choisisseur, un chirurgien, un esquisseur, un doseur, un exécutant, un retoucheur.

Ces païens cherchent, dans une peinture aussi primitive que possible, des réalités aussi primitives que possible. Et ils montrent qu'ils cherchent, non sans taches. Le spectateur qui s'arrête aux taches, aux « erreurs », aux « accidents », plus ou moins intégrés, ou bien à telles formes polyvalentes, et juge abstraite cette peinture, se trompe encore plus gravement que le spectateur capable de la réduire à ce qu'elle offre de figuratif. Bien sûr, toutes les œuvres de Cobra ne sont pas également figuratives, et les peintres de Cobra peuvent, en outre, avoir chacun leur avis : Appel dit que son tableau, « c'est de la matière » et Constant dit qu'un tableau, « c'est un animal, une nuit, un cri, un homme ou tout cela ensemble » ; mais ils ont le même principe créateur et les œuvres d'Appel aussi portent des figures animales, etc. Nos spectateurs peuvent comprendre au moins que ces figures ne sont jamais illusoires et que ces « abstractions » ne sont jamais intellectuelles, celles-ci et celles-là venant *à même* le geste (qui



zie, de trage vogel, die
zijn jongen verslindt,



vormt in uw blind
gezicht zijn klare kooi.

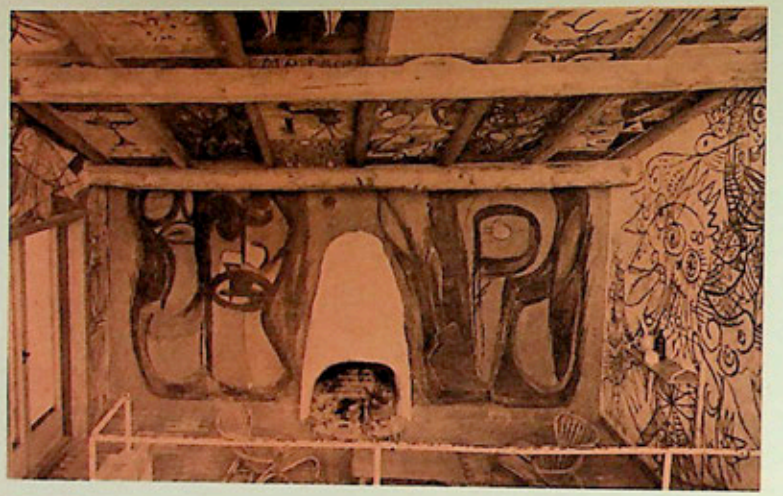
MAAR OOK EEN VOGEL LAAT U ALLE KOOIEN LEDIG NA.

n'est pas seulement subjectif) de peindre (dans une matière qui est seulement objective, quoiqu'elle ait ses imprévisibles vivacités).

Car le principe de tous ces artistes, et nous en sommes donc à regarder leurs œuvres à partir de la création, c'est la spontanéité, qui seule peut réaliser tant

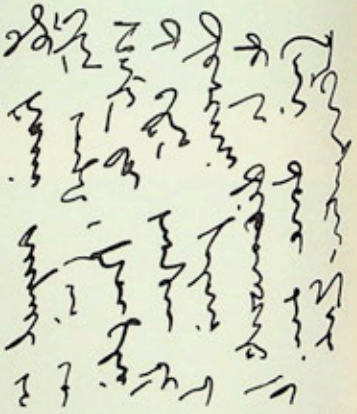
◀ Hugo Claus: *Dessin et poème de « Delfstof » publié dans le n° 6 de « Cobra », 1950.*

*Une salle de la Ire Exposition Internationale d'Art Expérimental - Cobra, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, en octobre-novembre 1949. Dans le fond : peinture murale d'*Appel. *On aperçoit une sculpture de* Heerup, *« Les Métiers » d'*Alechinsky *et une peinture de* Doucet. *La mise en place de l'exposition par l'architecte* Aldo Van Eyck *n'a pas cessé d'influencer les « accrochages » d'aujourd'hui.* ▼



◄ *A Bregneroed, Danemark, le premier congrès de Cobra réunit, pendant l'été 1949,* Else Alfelt, Dahlmann, Olsen, Dotremont, Gilbert, Simone et Edouard Jaguer, Jorn, Pedersen, Österlin, *etc. dans une maison moderne que par reconnaissance ils tapissent d'expérimentations. Dans le fond: peinture de* Gilbert. *A droite: peinture de* Pedersen. *Au plafond: œuvres de* Österlin, Balle, *et des écrivains.*

« Sinification et signification » dans « Cobra » nº 7 (1950). Regardant son écriture en transparence et dans un sens vertical, Dotremont *découvre des dessins « calligraphiques » orientaux et entreprend de nouvelles expériences de poésie-peinture.*



◄ *Ciment exécuté par* Constant *en 1949, au Danemark, et aujourd'hui détruit.*

La première série de la Bibliothèque de Cobra a été publiée, en édition danoise et en édition française, éd. Munksgaard, Copenhague, 1950. Ci-dessous et page 61 de gauche à droite: couvertures lithographiques de Constant, Corneille, Appel.

d'exigences. Elle n'a pas le loisir de planifier, de trier, de mettre en scène, elle est la liberté à l'état sauvage, mais elle a une cohérence organique (le mot a été galvaudé) de cri, d'arbre. Elle relève des chaos originels, qui ont une harmonie, alors que l'époque, extrêmement organisatrice, aboutit à des chaos. Seule la spontanéité peut aller si loin. Certes, il y a des spontanéités de surface, instantanées comme l'actualité, souvent tachistes, informelles, purement rapides, purement techniques. La spontanéité de Jorn, d'Alechinsky, d'Appel est différente, non tant par son degré de violence que par sa multiplicité: spontanéité chercheuse, elle accumule les rapidités, les coups. Et laisse à la création sa *perspective.*

Dirons-nous, par une généralisation hardie, que les artistes de Cobra, qui se servent de l'imagination plastique pour éviter les habiletés, les habitudes, les tics de la mémoire, avancent, rapidité après rapidité, vers le fond de la mémoire, vers la mémoire première — qui est pour eux l'extrême primitivité, l'homme n'ayant plus à sa portée le degré zéro de l'art? Les « étapes » sont souvent bouleversées! Pourtant, chacune de ces œuvres a son parcours naturel et il y est inscrit, puisque l'auteur n'a rien préparé, rien rejeté. L'espace du tableau contient les temps de la création. Nous ne pouvons pas les analyser, ou si peu, mais nous pouvons, fût-ce à partir du résultat, les apercevoir avec émotion. La recherche, la création est parmi le spectacle. Bref, nous sommes aussi loin de l'art lentement et habilement retouché que de l'art habilement rapide. La retouche est ici une touche de plus, non une correction. Nous voilà près de la connaissance par touches de

De gauche à droite et de haut en bas: Mancoba, Pedersen, Ortvad, Bille, Nielsen, Mellerup, V. Joergensen, Thommesen; Karel Appel, Toni, Christian Dotremont, Sonja Ferlov, Else Alfelt; Asger Jorn, Corneille, Constant, Henry Heerup.

mémoire, près du « profil épistémologique » (Bachelard).

Cette tendance sans *isme*, que j'ai nommée Cobra en accumulant les noms de COpenhague, BRuxelles, Amsterdam, a son origine dans un pays à l'histoire lointaine, légendaire, et aux immenses réserves sensibles, le Danemark: dans les années trente surgissent des jeunes gens qui vont à la recherche de l'histoire de l'art puis rencontrent l'Histoire, la guerre, chez eux.

Le stock de fraîcheur que détient l'art populaire danois n'est pas encore découvert au début des années trente: dans ce pays plat, isolé et multiplié par la mer, bourré de figures mythologiques, de gnomes, de spirales vikings, de mobiles de paille, et dont les églises portent des fresques païennes, les peintres font des paysages et les sculpteurs font des statues. Si encore ils étaient expression-

Ardoise gravée par Raoul Ubac *pour la couverture du numéro 7 de « Cobra ».*

Pedersen: *Les Dieux de la Mer. Huile sur toile. 1948. 120×98 centimètres. Coll. E. A., Copenhague. Pour Pedersen, l'art est envol perpétuel et négation de la nuit: « Je veux capturer le soleil pour que jamais le jour ne disparaisse. »*

Pedersen: *extrait de « Droemmedigte » (Poèmes de rêve), Copenhague, 1945.*

nistes à fond! Mais le Danemark en est à la « douceur de vivre danoisement ». Les jeunes Danois vont-ils se charger de développer l'expressionnisme? Non. Ils ne s'appuient ni sur Munch ni sur le Danois Nolde-Hansen. Ils se tournent vers la révolution artistique étrangère. Bjerke Petersen (Bauhaus), Bille, Mortensen, Egill Jacobsen, Joergensen, qui deviendra Jorn, voyagent donc vers le Sud. Comme ils trouvent les maîtres et les *ismes* en vrac, et après les virulences partisanes, ils font des imitations et des mélanges sans faire de maladie. Le premier tableau « abstrait » de l'équipée est dû à Bille (1933). L'abstraction, le surréalisme, Picasso, Kandinsky, Klee, Miró sont les termes principaux du débat. A Paris, en 1936-1937, Jorn est élève de Léger, ce qui ne l'empêche pas (au contraire) de mener des expériences « tachistes »; il rencontre le fonctionnalisme (en 1937, Le Corbusier) et peut-être est-ce par réaction qu'il montrera pour le « modern style » un vif intérêt.

La plupart font bientôt l'énorme découverte: considéré dans son ensemble et librement développé, l'art danois, l'art scandinave, a de quoi répondre aux maîtres et aux *ismes* étrangers — sauf au cubisme et au constructivisme. L'art populaire, paysan, est réaliste-surréaliste-abstrait, par une fantaisie spontanée. Egill Jacobsen arrive à une telle spontanéité dès 1936. Un « naïf » sédentaire, Heerup, est *immédiatement* Danois dans ses toiles, ses sculptures, ses assemblages de bouts de fer. En 1939, Pedersen, qui avait pensé devenir musicien, ouvre à la peinture spontanée le champ cosmique des fables. L'admirable revue « Helhesten » témoigne, non sans passion ethnologique générale, de cette évolution. Mais la guerre est venue au Danemark, après les échos d'Espagne et de « Guernica ». La spontanéité prend davantage de sens. L'approndissement s'accentue. L'isolement devient excessif. Et en Belgique?

Pays étroit et varié, où le Sud et le Nord se rencontrent quotidiennement, où des écrivains comme Hellens sont des Nordiques de langue française, la Belgique est un couloir. Elle a été marquée par la guerre de 1914, à laquelle le Danemark et la Hollande ont échappé. La révolution a été aménagée fort tôt par le surréalisme; malgré Vantongerloo, le constructivisme n'a pas pris. Les

◀ Else Alfelt: *Gravure pour la couverture du catalogue de l'exposition « Hoest », 1948.*

Alechinsky: *Le Badigeon. Lithographie. Bruxelles, 1950. Coll. privée.* « *... un graphique, un cardiogramme intelligent qui se lira aussi facilement que le caractère se révèle dans les mouvements de la main qui écrit* » *(Extrait de* « *Abstraction-fête* » *écrit par Alechinsky pour le numéro 10 de* « *Cobra* »*, en 1951).*

écrivains sont en majorité autour de Magritte, anti-peintre, qui observe les relations de la « peinture » et du langage. Je rencontre au début de 1940 un photographe surréaliste, Ubac. Ce surréalisme apporte à la plupart des Belges qui seront de Cobra une vision dialectique de la culture, une sorte d'anti-spécialisme, des structures marxistes et un humour aigu, non dépourvu de grotesque et de burlesque, tout en les distrayant d'Ensor, de Michaux, de Permeke. Il nous faut d'abord prendre

Groot tumult in het Stedelijk Museum

In het kader van een tentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk Museum, die „Internationale expositie van experimentele kunst" genoemd wordt, werd een litteraire avond gehouden, waarbij het zeer wild is toegegaan. Een zekere heer Dotremont, redacteur van het Franse avant-garde tijdschrift „Cobra" hield een rede, die meer op een communistische propaganda-speech leek dan op een beschouwing over kunst.

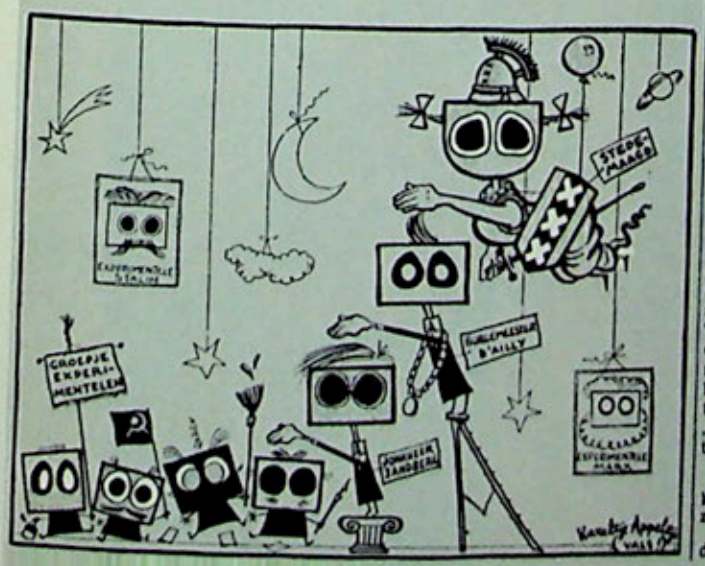
Reeds aan het begin ontstond enige deining, doch men bracht een toehoorder aan het verstand, dat hij tegenover een buitenlandse gast beleefd diende te zijn en dus werd de lezing voortgezet.

Na enige tijd werd het dezelfde toehoorder echter te machtig en hij protesteerde heftig, hierin bijgestaan door een groot deel van het publiek. Zo stelde de dichter Nijhoff, die eveneens aanwezig was, naar aanleiding van deze lezing de vraag, of men tegenwoordig in Parijs Russisch sprak. Dotremont trok zich van dit alles heel weinig aan en ging rustig met zijn rede verder.

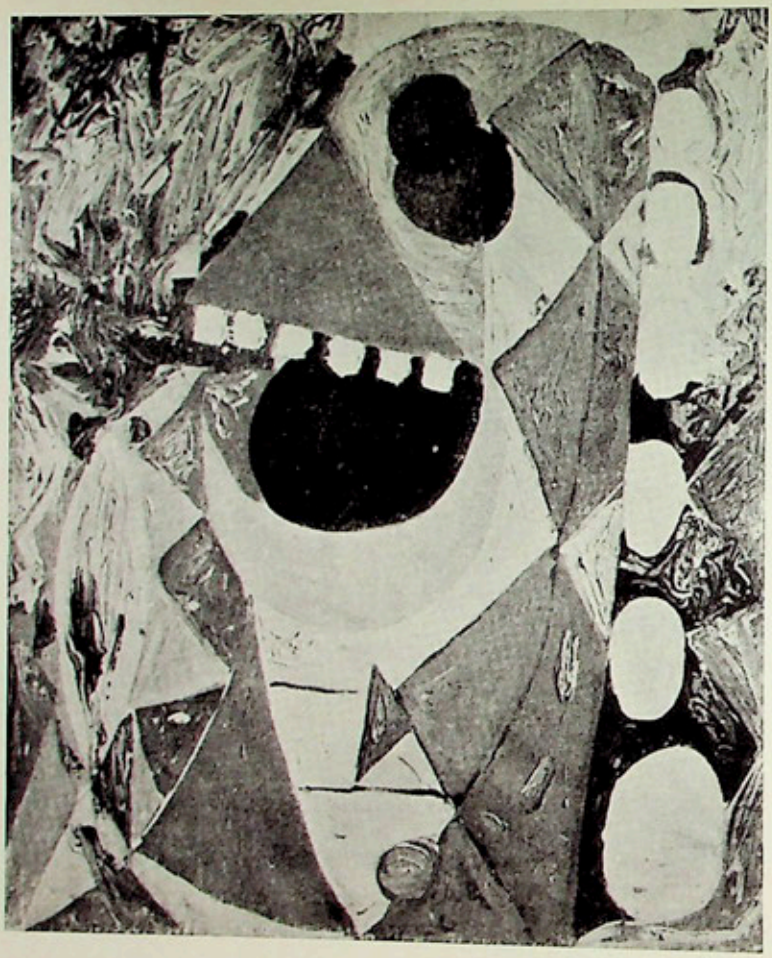
Toen ontstond er een groot tumult: men trachtte enkele aanwezigen hardhandig te verwijderen en er werden rake klappen uitgedeeld. Intussen trachtten mej. Augustin en de heer Jaffé, conservatoren van het Stedelijk Museum, de orde te herstellen, geholpen door de suppoosten. Toen dit slechts ten dele lukte was er maar één oplossing nl. de vergadering te sluiten en na veel moeite gelukte het de zaal te ontruimen. Buiten werd de ruzie door een paar „experimentele" schilders, die elkaar te lijf gingen, voortgezet.

Onze medewerker voor schilderkunst zegt over de tentoonstelling zélf het volgende:

Tot 28 November wordt in het Stedelijk Museum een tentoonstelling



Grand tumulte au Stedelijk Museum: Dotremont a fait, en français, l'éloge de la « tache de santé » et de l'expérimentation permanente. Réponse de Sandberg, directeur du Musée, aux journalistes: « Les péripéties de cette soirée me prouvent qu'ils prennent leur art au sérieux ». 1949.



Etienne-Martin: *Le Dragon. Sculpture en tilleul. 1950. 80×180×120 centimètres. Coll. Paolo Marinotti, Milan. IIe Exposition Internationale d'Art Expérimental-Cobra, au Palais des Beaux-Arts de Liège, en octobre-novembre 1951. Avec le numéro 10 de la revue, cette exposition marque la fin de Cobra. On reconnaît sur la photographie le peintre Edgar Tijtgat.*

Page ci-contre, au centre

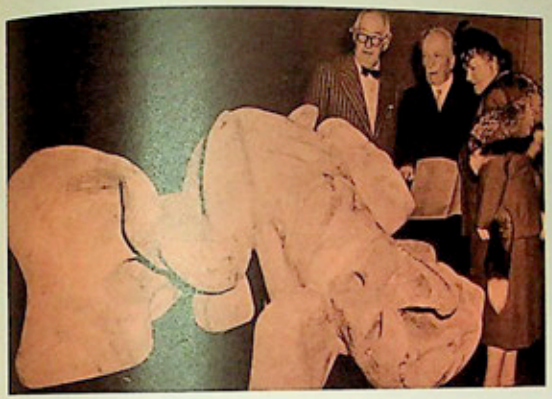
Atlan: *dessin (Bibliothèque de Cobra). Paris, 1947. Coll. part. «...des formes qui sont elles-mêmes et autre chose qu'elles-mêmes, oiseaux et cactus, abstraction et nouvelle figuration», écrit Atlan dans «Aventure et Abstraction» («Cobra» n° 6).*

*Il y a un rapport d'image entre la peinture-masque d'*Egill Jacobsen *— ci-contre — (Bibliothèque de Cobra) et ce montant de lit sculpté de la région de Dalécarlie (Suède) — ci-dessous —, caractéristique de l'art populaire scandinave. Chez Jacobsen, la figuration est plus thématique et plus centrale: ses masques aigus sont les «lieux géométriques» d'une spontanéité souvent exubérante, entre le cri et le chant.*

conscience du paradoxe de la poésie automatique («Ne prépare pas ce que tu cries») et de la peinture surréaliste délibérée, anti-picturale, et voir qu'à celle-ci s'oppose le surréalisme de l'«imagination plastique» (Masson, Miró, etc.) qui peut déboucher sur Cobra. Quant à la mythologie, vive Lautréamont! Alechinsky rencontrera en 1944, en même temps que la «jeune peinture française» et Pignon, le surréalisme et Magritte, et son humour s'aiguisera, mais il ira tout naturellement vers Ensor, qu'Egill Jacobsen et Jorn n'ont pas ignoré.

«La main à plume» apparaît en 1941, à Paris, pour assurer une continuité surréaliste, qui en pleine oppression est déjà un cri de liberté. Les libertés se rassemblent, Eluard et Picasso nous aident, notre surréalisme se développe avec notre jeunesse. Ubac et moi rencontrons souvent Bachelard. En 1943, les éditions du Serpent de Mer commencent à publier, en Belgique, une encyclopédie. En 1946-1947, elles publient la revue «Les Deux Sœurs». Nous tentons de définir les relations de l'expérimentation surréaliste et de la réalité révolutionnaire. Jorn rencontre Arnaud et nous fondons à Bruxelles un Bureau International du Surréalisme Révolutionnaire, en 1947. Ce sont les relations du surréalisme et de l'abstraction (exposition «Prises de terre» à Paris, intervention d'Atlan), celles de la peinture et de la poésie (Jorn et moi faisons des peintures-mots) qui nous prennent, et celles de quelques petits pays. Le groupe français se dissout. Appel, Constant, Corneille viennent à Bruxelles. A Paris s'ouvre une conférence internationale, le 5 novembre 1948. «Ça s'évolue», dit Jorn. Et en Hollande?

En Hollande, l'évolution vers Cobra est simple et dense. Pas de surréalisme à revivifier. Un monument de pureté formelle: «De Stijl». Puritanisme hollandais?... Au Danemark, ce n'est pas la peinture qui a été purifiée, c'est d'emblée l'architecture, avec la vaisselle! «De Stijl» ne peut certes pas aider ces jeunes Hollandais jetés dans une

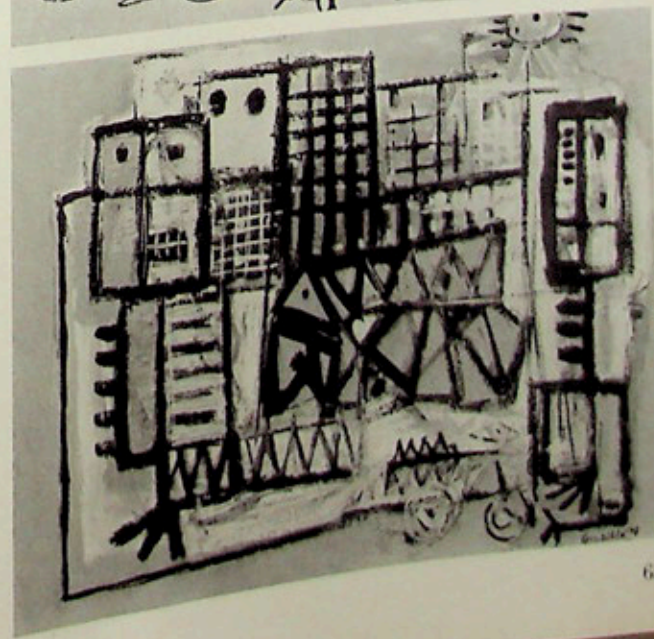


porter avec eux. J'écris un texte court, que nous signons, Jorn, Appel, Constant, Corneille, Noiret et moi. Il s'agit de multiplier les unes par les autres, sans dosage, les évolutions que j'ai résumées. Pour la première fois, un mouvement vit sans programme, tout en étant fanatique et collectif; ce mouvement est expérimental à un niveau rare et international sur un terrain qui ne l'avait pas encore été; il n'a pas de centre, il en a trois, aucun n'est Paris, bien qu'il y soit né; pour la première fois, des écrivains de langue française vont réellement vers la peinture nordique et des écrivains d'origine surréaliste cèdent le pas à la peinture. *(Suite en page 113.)*

guerre encore plus atroce qu'ailleurs; mais il leur servira de point de repère. Ce qui les aide, c'est l'étude de la peinture-peinture, parmi laquelle la peinture « populaire » de leur pays; car, tandis que le Danemark n'a pas encore eu de « grands peintres » et que la peinture de chevalet y a découvert un art populaire multiforme, l'art populaire en Hollande, et aussi en Belgique, c'est surtout quelques siècles de grande peinture. Parcourant dans l'Histoire elle-même l'histoire de l'art, ces Hollandais arriveront à *leur* art populaire, à *leur* « expressionnisme ». Constant dira: « Allons remplir la toile vierge de Mondrian, même si ce n'est qu'avec nos malheurs ».

En 1938, Appel est coiffeur, à Amsterdam, et déjà peintre. En 1939, Corneille quitte la Belgique, où il est né. Ils se rencontrent à l'Académie d'Amsterdam en 1940. Rappelons que Bram van Velde, de Kooning s'étaient, depuis longtemps, exilés. Si Van Gogh est le « démon » exemplaire d'Appel, Matisse l'oriente pour les couleurs et Picasso pour les formes. La guerre marque Appel dans son tempérament, Corneille dans son observation. La Hollande libérée, ils sautent sur les couleurs, qui étaient rares, les galeries, l'espace. Constant visite à Paris une exposition de Miró et rencontre un visiteur, Jorn, en 1946. Jorn vient en Hollande. Corneille voyage en Hongrie, Doucet aussi. En juillet 1948, Constant, théorisateur et enthousiaste, propose un manifeste et fonde le groupe expérimental hollandais, dont la revue est « Reflex ». En sont aussi Rooskens, Wolvecamp, Brands, les écrivains Elburg, Kouwenaar, Lucebert.

A Paris, la conférence organisée par l'ex-groupe surréaliste-révolutionnaire français ne marche pas. A la campagne, Jorn et moi peignons dix peintures-mots. Le 8 novembre 1948, dans l'arrière-café du Notre-Dame hôtel, au cœur de la ville adorable, six non-Français fondent Cobra et commencent par l'em-



Corneille: « *Voorstad* » *(Banlieue). Huile sur toile. 1948. Coll. Tiessen, Hilversum.*

Texte de Gabrielle Kueny
Notices de Germain Viatte

Dessins du XXe

La collection de peinture moderne du Musée de Grenoble est justement célèbre dans le monde des arts. La collection de dessins qui la complète par contre est tout à fait inconnue; elle fut cependant, à l'origine, l'œuvre de la même personnalité. Le 22 juillet 1921 Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, assistait à l'inauguration du nouvel aménagement des salles du Musée réalisé par un conservateur « pas comme les autres », déclarait-il, au cours de cette cérémonie qui consacrait la transformation accomplie. Dans le numéro d'août du *Mercure* de cette même année, le critique Jean Guitton signalait cette initiative: « Andry-Farcy travaille à faire la place aussi large que possible aux peintures de notre temps, pour que son musée montre fidèlement l'activité artistique de nos toutes dernières écoles, leur caractère, leur évolution. C'est la grande audace. Jamais auparavant conservateur de musée n'avait fait pareille tentative. »

Modigliani: Portrait d'homme. *Mine de plomb. Papier jauni collé en plein sur carton. Signé. 32×23,5 cm. Une inscription qui n'est pas de la main de Modigliani, identifie le modèle avec Derain. L'épaisseur du visage évoque en effet la figure de Derain et on sait que les deux artistes se sont bien connus dans les années 1919-1920, date de ce dessin. En revanche la moustache du modèle et son col cassé ne correspondent guère au personnage: il est donc plus prudent de conserver à ce portrait son anonymat.*

Pascin: Hermine David se coiffant. *1915. Plume et pinceau. Encre noire et lavis gris. Signé. 37×23 cm. Hermine David et Lucy Krohg ont légué en 1938 au Musée de Grenoble le plus important des ensembles d'œuvres de Pascin distribués par leurs soins entre les musées français après la mort du peintre. Seul le Musée de Tel-Aviv en Israël possède un panorama plus complet de cette œuvre souvent méconnue. Parmi les meilleurs de ses dessins il faut noter ceux qui furent exécutés avant 1924, date du retour de Pascin en France; plus solides et plus expressifs que ceux de la maturité, ils révèlent souvent l'influence de Lautrec et des caricaturistes allemands du* Jugend *et du* Simplicissimus, *auquel Pascin collabora dès 1901 (il avait alors 16 ans).*

siècle au Musée de Grenoble

Qui donc était ce conservateur? D'origine lorraine, il fut élève de l'Ecole des Arts Décoratifs et de l'Ecole des Beaux-Arts. Dès sa nomination de conservateur en novembre 1919, il lui est facile de reprendre contact avec ses anciens camarades et de nouer des relations avec de nombreux peintres Nabis, Fauves, déjà parvenus à la célébrité. Il est d'autre part aidé dans son entreprise par deux artistes dauphinois qui vivent à Paris: Jacqueline Marval et Jules Flandrin. Tous deux avaient fréquenté l'atelier de Gustave Moreau et comptaient la plupart des Fauves parmi leurs amis. Plus «avant-garde» que Flandrin, Jacqueline Marval conseille Farcy et par son intermédiaire des tableaux fauves pénètrent en Dauphiné, aussi bien dans les galeries qu'au Musée, et non seulement des tableaux mais aussi des dessins, des gouaches, des aquarelles. Le conservateur donne l'exemple lui-même. Dès son arrivée à son poste en 1920, il offre au musée un dessin de Bonnard — connu dans la région, car il avait l'habitude de passer ses vacances en Dauphiné. Les artistes amis de Farcy, tels que Laprade, Zadkine, Signac, Lhote, Vlaminck font preuve de générosité et offrent à cette collection publique l'un une aquarelle, l'autre un dessin. Quelques dépôts de l'Etat, un pastel de Valadon, des dessins de Louise Hervieu, viennent grossir ce premier noyau.

Ainsi les liens du conservateur avec les artistes dont il aimait partager le mode de vie et qu'il invitait souvent contribuèrent largement à l'enrichissement de son musée. Sa correspondance témoigne de ces échanges fructueux. En 1921 Raoul Dufy lui écrivait de Taormina: «La lumière d'ici est éblouissante, les sites panoramiques sont extraordinaires, mais il faut s'acclimater pour sentir et être pénétré de la beauté particulière à chaque contrée. Il faut la chercher souvent bien profondément, remuer les montagnes, et quelquefois elle est cachée à vos pieds sous des pierres ou une feuille d'acanthe.»

En 1924, le Musée de Grenoble hérite de la collection de Marcel Sembat, et de sa femme Georgette Agutte, tous deux épris de modernisme. Elève de Gustave Moreau, Georgette Agutte avait toujours soutenu ses amis les Fauves et Marcel Sembat se fit le défenseur de la liberté des artistes au moment du scandale provoqué au Salon d'Automne de 1911 par les toiles cubistes. Il possède un goût et un jugement très sûrs. Dans le livre qu'il publie sur Matisse en 1920, il écrit: «Ce dessin unique, ce trait vivant, tout chargé de sens, à mille lieues du tracé banal et mou dont trop d'artistes se contentent! Ici chaque trait vaut signature». Il possédait déjà dans sa collection un admirable dessin, une danse ample, solennelle et calme qui correspond aux propres paroles de

Matisse: La Danse. *Fusain. Papier Ingres collé en plein sur carton. Signé en bas à gauche:* Henri Matisse. *48 × 65 cm. Etude pour* La Danse *de la collection Walter P. Chrysler (Philadelphia Museum of Art), première version présentée pendant l'hiver 1909 au collectionneur Serge Stchoukine pour obtenir son accord. Le 31 mars 1909, après bien des hésitations, Stchoukine écrivait à Matisse: « Je trouve votre panneau « la danse » d'une telle noblesse que j'ai pris la résolution de braver notre opinion bourgeoise et de mettre sur mon escalier un sujet avec le NU. En même temps il me faudra un deuxième panneau dont le sujet sera très bien la musique. J'étais très content d'avoir votre réponse: « accepte commande ferme panneau la danse quinze mille et panneau la musique douze mille, prix confidential (sic). »*

*Conscient de l'importance de cette œuvre, Matisse en expliqua la signification au journaliste Estienne (*les Nouvelles, *12 avril 1909): « J'ai à décorer un atelier. Il y a trois étages. J'imagine le visiteur qui vient du dehors. Le premier étage s'offre à lui. Il faut obtenir un effort, donner un sentiment d'allégement. Le premier panneau représente la danse, cette ronde au-dessus de la colline. Au deuxième étage on est dans l'intérieur de la maison; dans son esprit et son silence, je vois une scène de musique avec les personnages attentifs; enfin, au troisième étage, c'est le plein calme et je peins une scène de repos, des gens étendus sur l'herbe, devisant ou rêvant. J'obtiendrai cela par les moyens les plus simples et les moins nombreux, ceux qui permettent pertinemment au peintre d'exprimer toute sa vision intérieure... Nous allons à la sérénité par la simplification des idées et de la plastique, l'ensemble est notre idéal. » Matisse reprenait en la simplifiant la farandole qui occupe le centre de la* Joie de vivre *(1905-1906, Barnes Foundation, Meryon, U.S.A.). Cette composition lui aurait été inspirée, selon Georges Duthuit et Edward Steichen, par la danse des pêcheurs catalans à Collioure. Si l'on excepte* La Danse *du Musée de Moscou (anc. coll. Stchoukine), les variantes publiées des deux versions de* La Danse *sont très rares: une copie à l'aquarelle (Barr, reprod. p. 363), une « ronde » de quatre personnages qui appartenait en 1935 à la galerie Pierre et une réplique tardive lithographiée dans* Verve *(nov. 1938).*

Matisse: « Je veux un art d'équilibre, de pureté, qui n'inquiète ni ne trouble. Je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture (et mon dessin, pourrait-on ajouter) le calme et le repos. » Le legs Agutte-Sembat renforça l'élan de Farcy et lui permit de faire partager son enthousiasme non seulement aux artistes mais à des collectionneurs, à des directeurs de galeries qui contribuèrent à la formation de la collection de dessins et de peintures du Musée. Farcy avait dans le monde littéraire des amis qui le soutenaient, ainsi Francis Carco qui avait fait son service militaire à Grenoble en 1932.

Pendant trente ans, inlassable, il continua son œuvre. La voie dans laquelle ce conservateur audacieux avait engagé le Musée était trop impérieuse pour que ses successeurs puissent s'en détourner. Des noms d'artistes dont l'art s'est affirmé depuis ces dix dernières années sont venus s'ajouter à ceux qui font déjà la renommée de la collection de Grenoble.

Si vous voulez en savoir davantage

Grenoble est le seul musée français où — avec des moyens hélas trop limités — se soit poursuivi un effort pour constituer un valable Cabinet de Dessins du XXe siècle. Les collections du Musée d'Art Moderne de Paris sont presque complètement dépourvues de beaux dessins de notre temps. Les musées américains et allemands ne souffrent pas, eux, d'une telle indigence.

Dans la série des Inventaires des Collections publiques françaises, le volume consacré aux dessins de Grenoble par Gabrielle Kueny, conservateur du musée, et Germain Viatte doit paraître au printemps.

Page ci-contre en haut

Modigliani: Portrait de Dermée. *Mine de plomb. Papier jauni collé en plein sur carton. Signé. 33×25,5 centimètres. Le poète et essayiste Paul Dermée fut le premier directeur de l'*Esprit Nouveau, *revue d'avant-garde littéraire et artistique publiée de 1920 à 1925. Il faut, semble-t-il, dater ce dessin des années 1919-1920.*

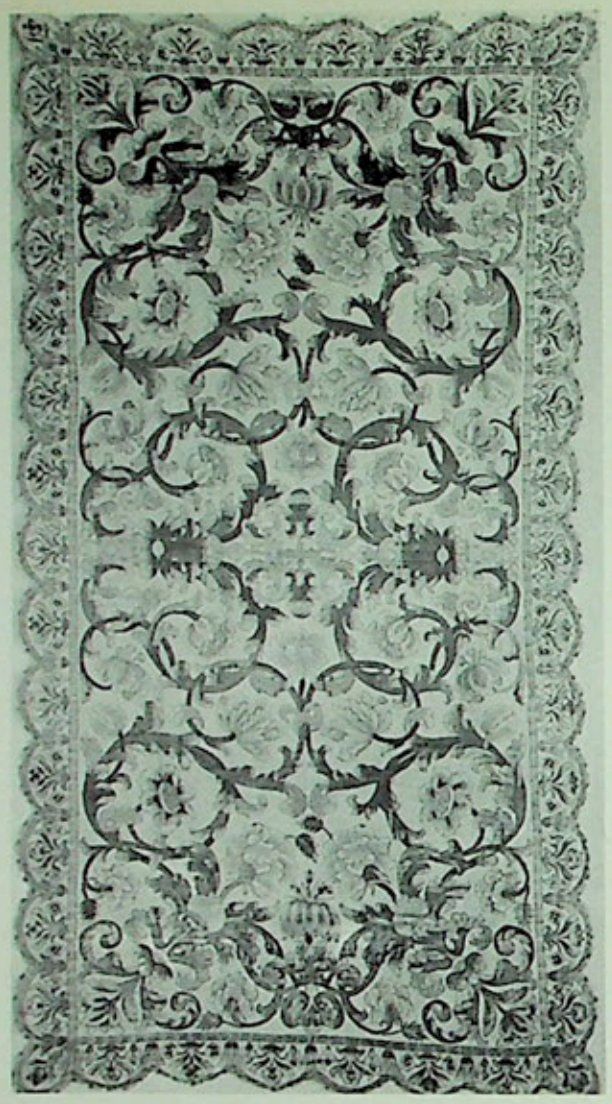
Valadon: La Toilette. *Pastel sur carton. Signé et daté. 1908. 60×49 cm. L'Etat a fait quelques envois importants au Cabinet des dessins du Musée de Grenoble: citons par exemple une composition de Marcoussis, un grand nu de Maillol, le* Déjeuner de la rue de Miromesnil *de Vuillard et ce pastel de Suzanne Valadon. Dès 1894 et très souvent dans les années 1908 et 1909, Suzanne Valadon a traité en un graphisme âpre et par un jeu serré de formes le thème familier de la toilette.*

Rouault: La Saltimbanque. *Aquarelle gouachée. 41×23 cm. La collection Agutte-Sembat comportait un ensemble important d'œuvres de Rouault: un tableau de 1895,* Le Christ mort pleuré par les Saintes femmes, *quelques céramiques et deux aquarelles:* La Péniche *(1909) et* La Saltimbanque. *Cette aquarelle qu'il faut dater de l'année 1906 fait partie de la série des « filles » commencée dès 1902-1903. Elle s'apparente notamment à la* Fille se peignant *du Musée de Copenhague et à la* Fille *du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris par l'attitude générale du torse et des bras; ce pourrait bien être une première version de ces deux œuvres.*

Matisse : Etude de femme nue. *Fusain. Papier collé en plein sur carton. Signé. 49×29,8 cm. C'est au Salon d'Automne de 1906 que Marcel et Georgette Sembat achetèrent leurs premiers Matisses :* La Liseuse *et* Le Tapis rouge. *Sembat, qui s'était opposé à la Chambre le 3 décembre 1912 aux accusations portées contre les cubistes, défendra Matisse dans les* Cahiers d'Aujourd'hui *de 1913 et publiera dès 1920 une des premières monographies consacrées à l'artiste. Il y étudie en particulier les dessins de sa collection avec simplicité et lucide enthousiasme. Voici par exemple les lignes qu'il consacre à ce dessin qu'il faut dater vers 1912 :* « ... *Et tenez, ce torse de Germaine, un modèle d'avant la guerre à Clamart, n'est-ce pas à lui que, sans m'en douter, je pensais tout à l'heure en parlant de ces lignes hardies dont chaque centimètre vaut une signature? On reçoit en plein le choc! Bouche hautaine, nuque orgueilleuse, et ces verticales superbes qui campent le corps tout droit, quelques lignes rares et simples, et plus du tout le fouillis de la croupe de tout à l'heure! La même originalité tranchante, la même volonté, la même personne vous appelle du premier de ses dessins jusqu'au dernier* ».

Delaunay : La Flèche de Notre-Dame. *Aquarelle. Papier marouflé sur toile. Signé. 65×46 cm. L'un des derniers achats d'Andry-Farcy (août 1947), cette aquarelle n'a jamais été reproduite. Plusieurs versions de* La Flèche de Notre-Dame *furent peintes par Delaunay en 1909 : celle de l'ancienne collection Kritchewsky, celle de l'ancienne collection Poiret, celle enfin de la collection Marguerite Hagenbach, achevée en 1914 dans un esprit simultanéiste. Delaunay et Farcy s'estimaient mutuellement; on sait que le conservateur avait demandé pour son Musée,* Air Fer et Eau *de l'exposition de 1937 mais dut renoncer à cause des dimensions colossales de l'œuvre. Pendant la guerre de 1940 Delaunay projeta de créer un « musée inobjectif itinérant » dont la première étape aurait été Grenoble et qui aurait été officiellement présenté par Farcy.*

Picasso : Le Compotier. *Crayon et aquarelle. Signé. 27×23 cm. Acquise par Andry-Farcy en 1934, cette aquarelle de Picasso constitue l'une des importantes natures mortes exécutées par l'artiste pendant l'hiver 1908-1909; l'esprit et la technique sont proches par exemple de* Compotier, Fruits et Verre *conservé au Musée d'Art moderne de Moscou.*

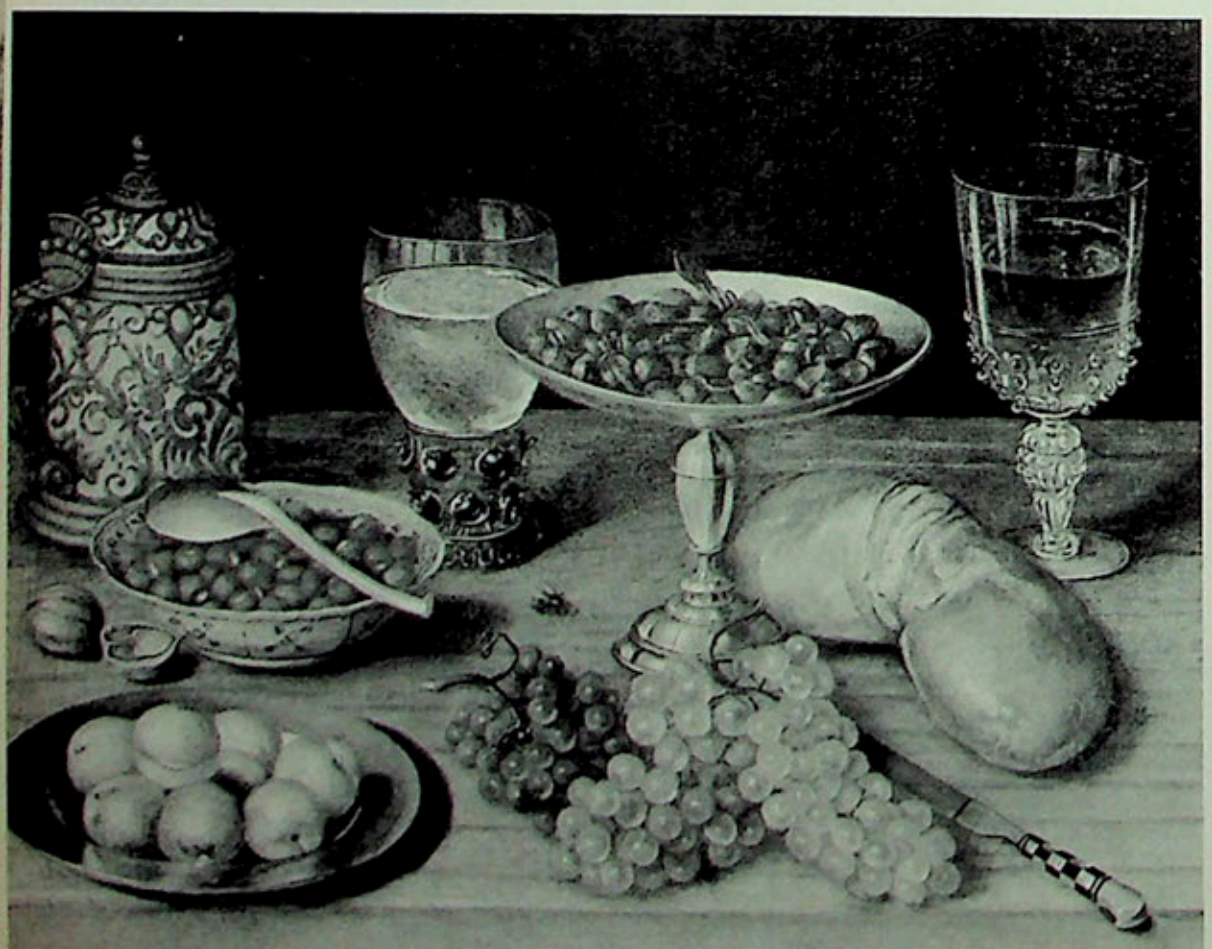


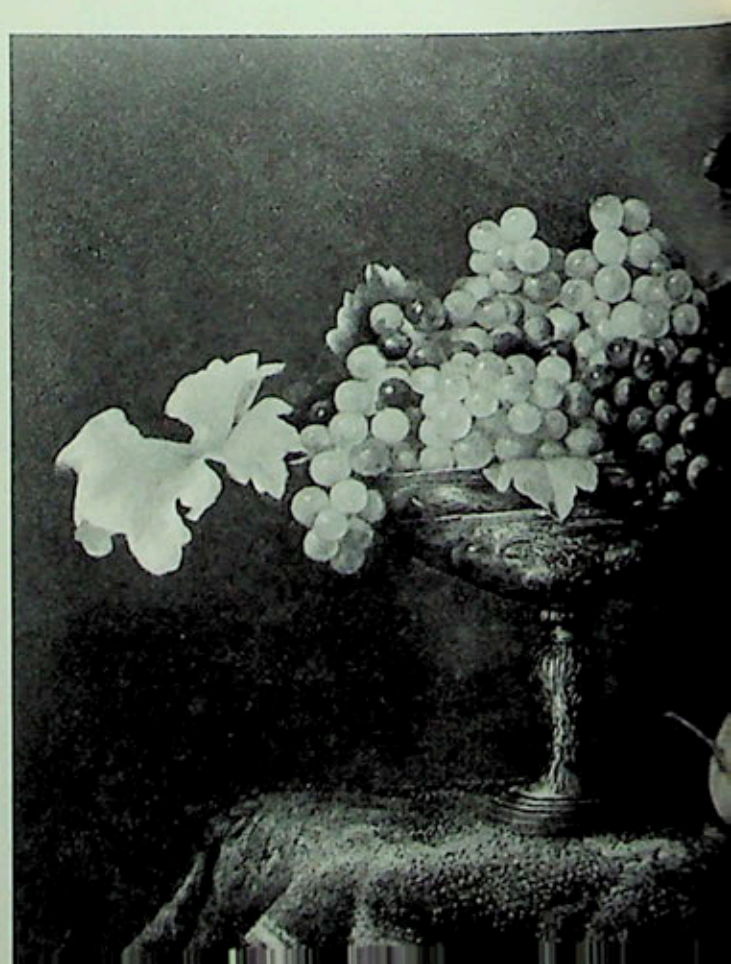
◀ Tapis portugais *du milieu du XVIIIe siècle. Les rinceaux verts décorés de tulipes et d'œillets roses et jaunes se détachent sur un fond crème. La bordure festonnée rappelle l'esprit raffiné des tapis français sous Louis XIV. 280×150 cm.* Catan, *129 avenue des Champs-Elysées, Paris.*

Ci-dessous, à gauche

Ce « Déjeuner de fruits » *d'Osias Beert, dont les éléments sagement disposés sont rendus avec une minutie de primitif, représente la fin d'une tradition dans l'histoire de la nature morte flamande: Osias Beert est le contemporain de Rubens dont l'œuvre entraînera dans toute la peinture des Pays-Bas un renouvellement décisif. 44×58 cm.* Galerie Pardo, *160 boulevard Haussmann, Paris.*

Pierre Dupuis: Nature morte. *L'influence des peintres italiens de natures mortes, sensible dans la plupart des œuvres de Dupuis — ici le jeu de la lumière sur les feuilles, le tapis couvrant la table —, confirme l'hypothèse d'un séjour du peintre à Rome, vers 1638. Célèbre de son vivant à Paris et aussi dans les cours étrangères — l'archiduc Léopold Guillaume possédait quatre toiles de sa main —, Pierre Dupuis a pu être défini comme le plus représentatif des peintres français de natures mortes au milieu du XVIIe siècle, ceux de la génération intermédiaire entre Baugin et Monnoyer.* Heim, *109 faubourg Saint-Honoré, Paris.*





Objets beaux et curieux sur le marché

La figure féminine qui constitue le manche de ce très beau miroir de bronze *est un intéressant exemple de la diversité des sources dont s'inspira l'art iranien primitif : la coiffure est en effet de type hellénistique, tandis que le hanchement de la silhouette est un trait emprunté à l'Inde. Le miroir est recouvert d'une patine verte où affleurent des traces d'oxydule et d'azurite. Amlach, V^e^-IIIe s. av. J.-C. Haut. 31 cm., Diam. 18 cm.*
J. C. Moreau-Gobard,
16 avenue Georges-V, Paris.

▲ *Joos Van Cleve:* Sainte Catherine et sainte Madeleine. *La composition de ces volets de retable, avec le mur de brique à mi-hauteur, la galerie ouverte sur un paysage, le carrelage en perspective, est analogue à celles des grands retables du peintre conservés aux Musées de Vienne, de Bruxelles et de Modène. Les deux saintes ont l'élégance paisible qui assura le succès de l'artiste anversois auprès de ses contemporains, comme peintre religieux aussi bien que comme portraitiste. Bois. 89 × 29 cm.* Robert Finck, *62 boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

Cette armoire gothique flamande, ornée de très belles ferrures et de panneaux en « plis de serviettes » rehaussés d'un fin motif végétal, est un des rares exemplaires subsistants des meubles de ce type et de cette époque. Bresset, *6 quai Voltaire, Paris.* ►

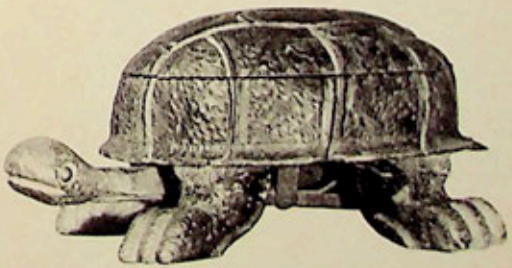
Sur ce superbe tigre de bronze ►
d'époque Han (206 av. J.-C.- 220 ap. J.-C.), le décor réduit de la fonte brute laisse toute sa valeur plastique à la ligne du corps que prolonge et équilibre la courbe de la queue. 34×16 cm.
C. T. Loo, *48 rue de Courcelles, Paris.*

Ci-dessous, à droite

Cette surprenante tortue,
qui provient des colonies hollandaises et date du XVIIe siècle, est en réalité une boîte destinée sans doute à contenir du thé ou des épices. Le mécanisme qui soulève la carapace fait en même temps remuer la tête de l'animal. Y. Ch. Bazin,
8 rue Saint-Julien le Pauvre, Paris.

En bas

Bourdalou *du XVIIIe siècle en faïence de Rouen polychrome. Cet objet intime fut ainsi appelé, on le sait, parce que les dames prenaient soin de s'en munir lorsqu'elles allaient entendre les très longs sermons de l'abbé Bourdaloue. Celui-ci porte les armes de sa propriétaire. 21×9 cm.* J. M. Bealu,
169 boulevard Saint-Germain, Paris.



Page ci-contre, à droite

Plâtre original signé au dos « Ludovicus Vassé, 1764 ». Le marbre, conservé au Louvre, est daté de l'année suivante. Il ornait au XVIIIe siècle l'un des salons du Pavillon de Louveciennes. Cette belle sculpture traduit le retour de l'esprit classique cher au Comte de Caylus et à Madame de Pompadour qui en fut l'inspiratrice. Le modèle en terre cuite fut exposé au Salon de 1765. Haut. 61 cm. Nicolas Landau, *3 rue de Duras, Paris.*

Le style de cette buire décorative en marbre griotte et bronze doré, *exécutée vers 1780, indique un retour aux formes et aux décors créés par les orfèvres de la Renaissance, qui s'inspiraient des descriptions laissées par les auteurs classiques. Elle témoigne, à la fin du XVIIIe siècle, d'un retour aux motifs à l'antique. La collection Wallace conserve une paire d'aiguières de la même époque, très analogues à celle-ci. Haut. 34 cm.* Révillon d'Apreval, *1 rue Montalembert, Paris.*

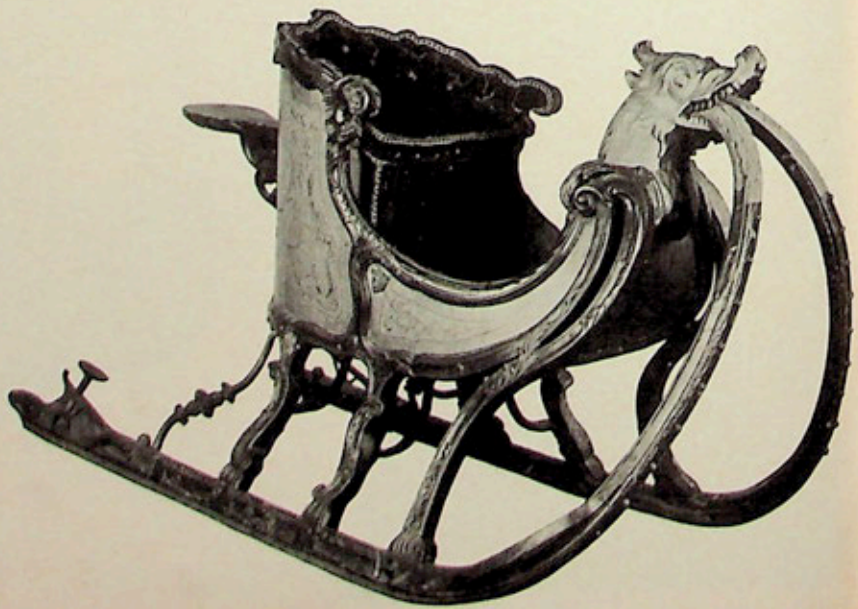
Page ci-contre, en bas à gauche

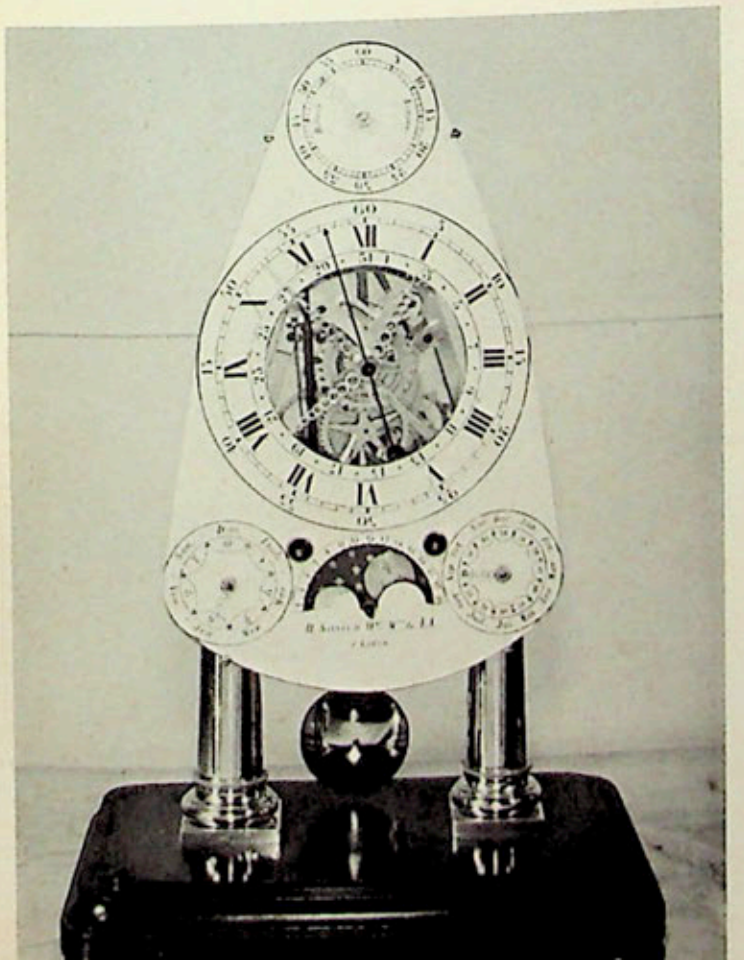
Pendule squelette *d'époque Directoire, exécutée pour la cour de Liège par H. Sarton. En bas, un joli cadran émaillé indique les phases de la lune.* Diette, *7 rue Saint-Anastase, Paris.*

Devant ce traîneau d'époque Louis XV, en bois sculpté peint et doré, dont le capiton de velours rouge est souligné d'un galon de passementerie, on évoque « les Plaisirs de l'Hiver » tels que les peignaient Lancret ou Pater. Jansen, *9 rue Royale, Paris.*

▲

Petite commode *de forme mouvementée en bois de rose et de placage, ouvrant à deux tiroirs marquetés de branchages fleuris. Les chutes, le tablier, les nervures et les sabots de bronze doré soulignent l'élégance de ses proportions et de ses hauts pieds galbés.* Christy, *245 rue St-Honoré, Paris.*

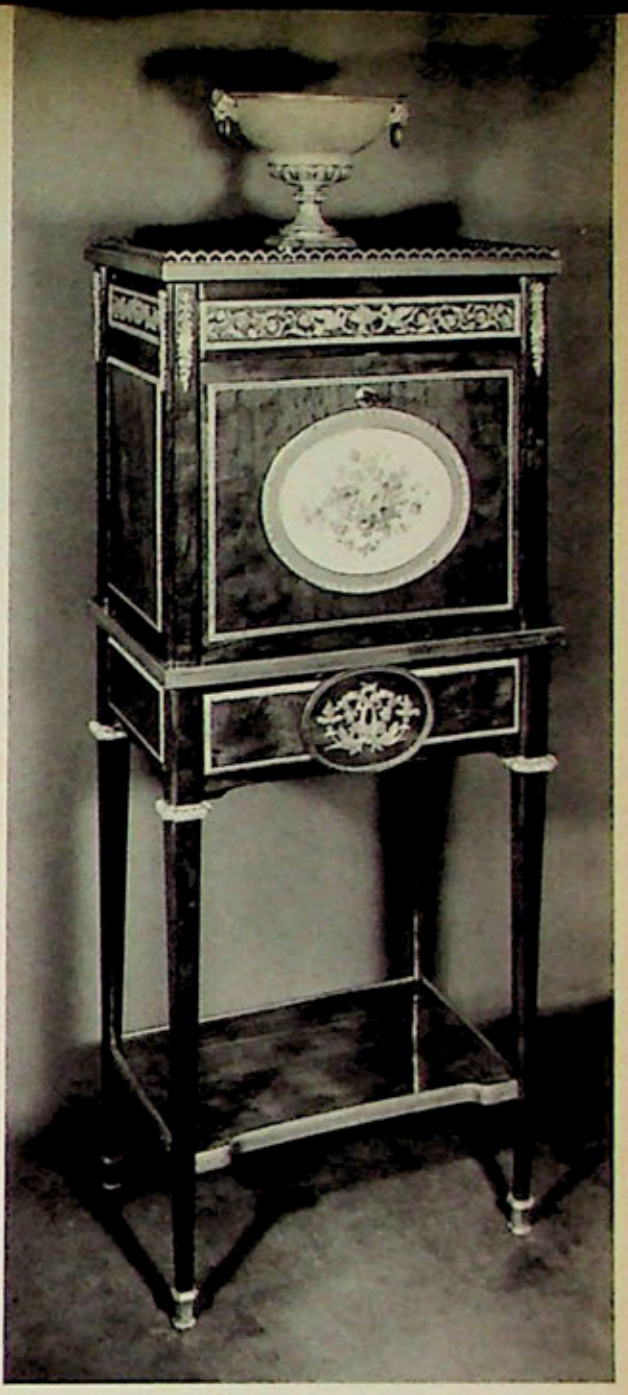




Cet étonnant hibou *de bronze noir est un objet de culte japonais du XVIIIe siècle. Haut. 30 cm.* Didier Aaron, *55 avenue Kléber, Paris.* ►

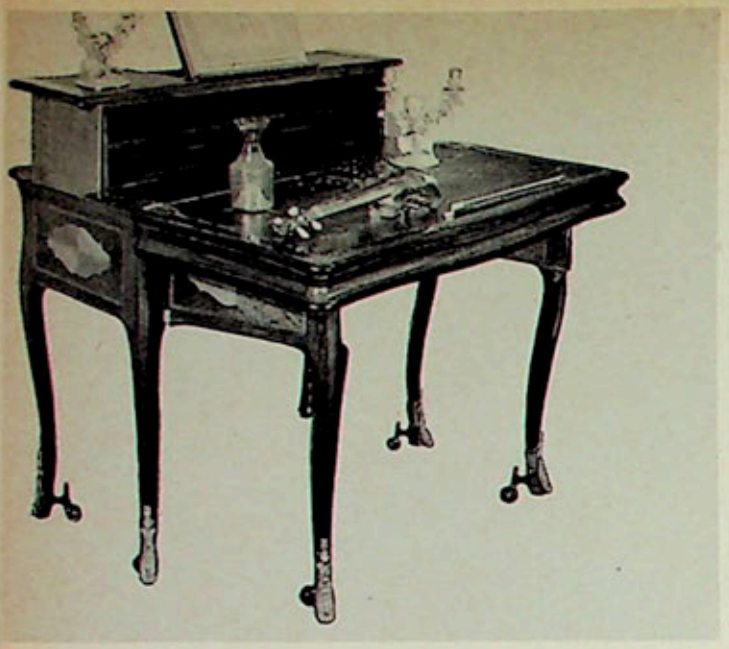
Couple de danseurs noirs. *L'effet décoratif de ces sculptures d'inspiration coloniale vient du contraste entre le marbre noir des corps et le marbre de Sienne des draperies. Haut. 150 cm.* Maurice Chalom, *17 place Vendôme, Paris.*

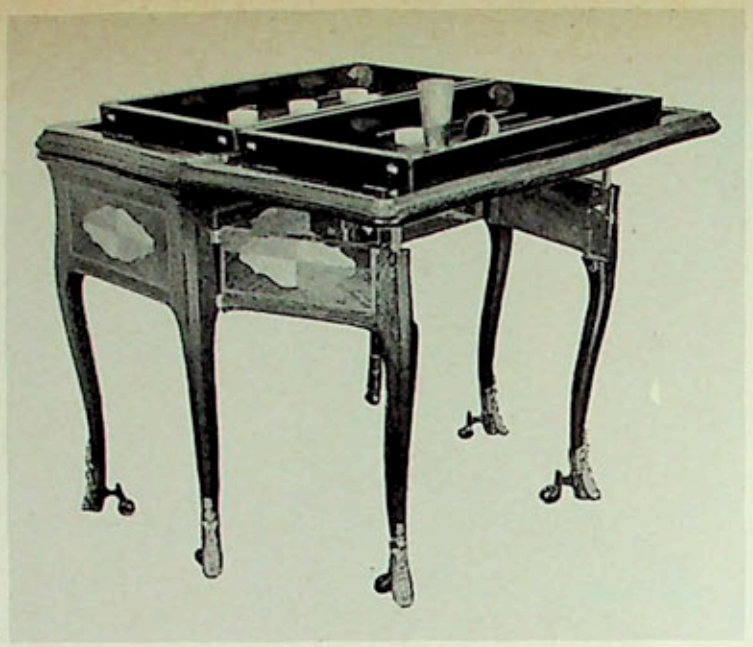
Manuscrit de Boccace. *Manuscrit français du XIVe siècle, in-folio, calligraphié sur peau de vélin et enluminé de belle initiales sur fond d'or, de larges bordures au feuillage multicolore et de huit superbes miniatures qui sont l'œuvre d'un artiste parisien du XVe siècle. Ce beau manuscrit est, en outre, dans sa reliure originelle en velours avec des tranches richement ciselées.* Librairie Lardanchet, *100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*



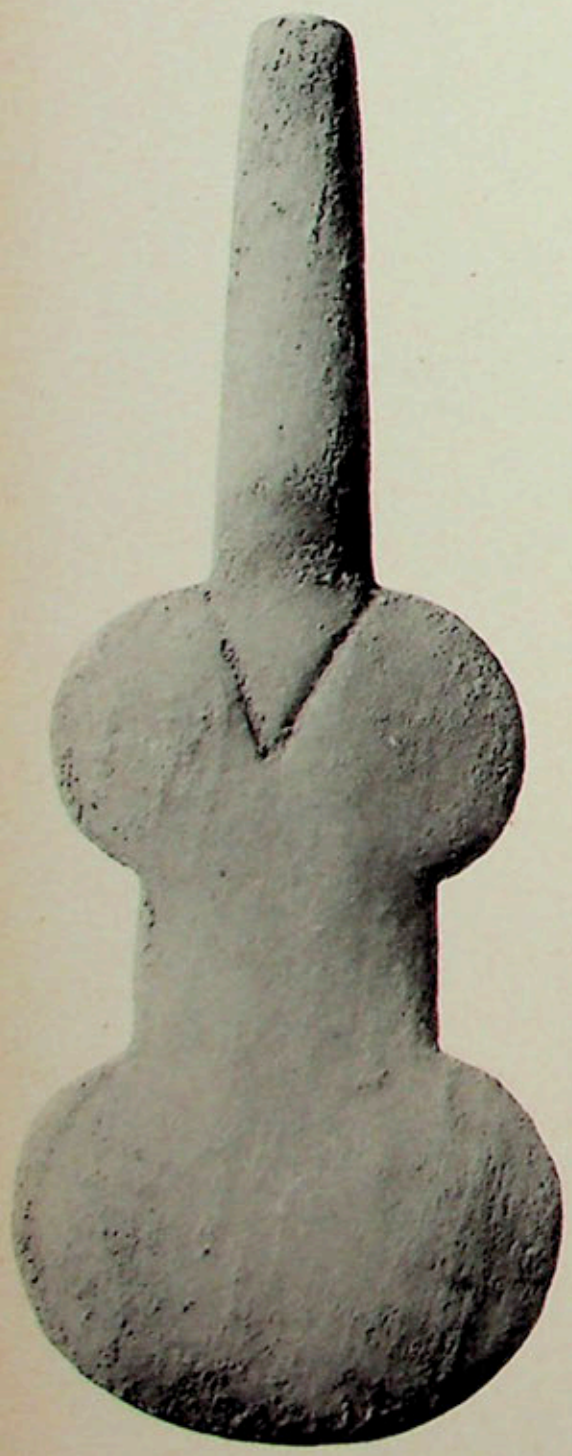
▲ *Petit* cabinet à quatre faces, *en acajou clair, de Riesener. Les baguettes et les frises de bronze, d'une exécution remarquable, soulignent l'élégance des lignes, assouplies par les deux ovales du tiroir et de la plaque en porcelaine de Sèvres. Celle-ci est décorée de fleurs polychromes avec une bordure bleue que la tonalité du bois met bien en valeur.* Kraemer & Cie, *43 rue de Monceau, Paris.*

◄ Vasque décorative *à couvercle, en porphyre. Le griffon et les lions de bronze doré, d'une singulière vigueur expressive, témoignent de la maîtrise des bronziers italiens de la Renaissance, et spécialement de leur habileté dans la représentation des animaux.* Kugel, *20 rue Amélie, Paris.*





▲
Meuble à combinaison *d'époque Régence, portant l'estampille de Migeon. Le dessin des frises en amarante et du centre du panneau en bois de rose sont d'ailleurs caractéristiques de cet ébéniste. Le plateau supérieur recèle un jeu de jaquet, dont les bords sont escamotables (ci-dessus à droite). Sur le second plateau, un casier, également escamotable et surmonté d'une liseuse à crémaillère permet l'utilisation du meuble en petit bureau ou « capucin » (ci-dessus à gauche). Dans la position fermée, un damier décore la face supérieure (ci-dessous).* Etienne Lévy, *178 faubourg St-Honoré.*
▼



▼ Idole cycladique, *représentant la déesse-mère. 2500 av. J. C. La qualité translucide du marbre ajoute à la*

◄ Kammenie Babi *(femme de pierre). Haut. 196 cm.*
Extrêmement rare puisque en dehors des musées Russes qui en réunissent un certain nombre, il n'en existe que trois en Europe Occidentale (au Musée de Berlin, au Musée de l'Homme, et au Rietberg Museum à Zurich).
Coiffées généralement d'un bonnet conique, elles portent un harnachement de lanières de cuir auxquelles devaient être fixées des armes, et tiennent un gobelet. Les Kammenie Babi seraient l'œuvre des Turcs qui, venant d'Asie centrale, envahirent la Russie méridionale dès le VIIIe siècle. Le moine Guillaume de Rubruquis, ambassadeur de Saint-Louis auprès des Mongols, fut le premier à mentionner ces sculptures de pierre à formes humaines, et les attribua aux Comans, tribu turque arrivée en Europe au Xe siècle.
Charles Ratton, *14 rue de Marignan, Paris.*

▲ *Ce bronze expressif et vigoureux est l'une des nombreuses figures de satyre que Riccio et son atelier produisirent en grand nombre et qui connurent un grand succès au début du XVIe siècle, près des collectionneurs humanistes de Padoue. Ceux-ci appréciaient particulièrement les œuvres de ce genre, inspirées des bronzes antiques et inspirées des thèmes de la poésie latine. Haut. 25 cm.*
Marthe Baschet, *1 rue Saint-Simon, Paris.*

Livres sur l'art

MIRO

Joán Miró aura probablement été cette année le peintre contemporain le plus fêté et constamment mis en vedette. A Paris même plusieurs grandes expositions surréalistes se sont succédées qui lui accordaient toutes une participation considérable cependant que le Musée d'Art Moderne présentait de son côté un panorama très complet de l'ensemble de son œuvre (241 numéros dont 108 toiles) et que Jacques Dupin lui consacrait une imposante monographie publiée en plusieurs langues. C'est sur un aspect moins connu et moins populaire qu'insiste cette fois Aimé Maeght en éditant trois recueils de poésies de Jacques Dupin *(Saccades)*, André du Bouchet *(La Lumière de la lame)* et Yves Bonnefoy *(Anti-Platon)*, illustrés d'eaux-fortes de Miró dont un grand nombre en couleurs.

Encore que celles-ci soient, comme on était en droit de s'y attendre, d'un haut niveau de qualité, il faut cependant constater que Miró s'y montre parfois un peu décevant et surtout moins heureux coloriste qu'à l'accoutumée. A-t-il voulu tenter un tour de force ? Toujours est-il que la juxtaposition fréquente de couleurs apparemment peu faites pour se marier laisse une impression visuelle un peu pénible. Je préfère pour ma part en tout cas celles en noir et blanc, plus subtiles et plus poétiques, où je retrouve mieux le grand Miró. Grâce à la qualité de l'édition et notamment à la qualité technique de la gravure, ces ouvrages séduiront non seulement les admérateurs de Miró, mais aussi tous les bibliophiles.

Guy Habasque.

Anti-Platon, poèmes d'Yves Bonnefoy. — *La lumière de la lame*, poèmes d'André du Bouchet — *Saccades*, poèmes de Jacques Dupin.

Trois ouvrages illustrés de 7 eaux-fortes dont 5 en couleur par Joán Miró, tirées dans les ateliers Lacourrière-Frélaut. Les textes composés en Didot corps 18 ont été tirés par Féguet et Baudier typographes. Edition originale limitée à 125 exemplaires justifiés et signés par l'auteur et l'illustrateur. In 4° raisin, sous étui de shantung. Aymé Maeght. Prix non fixé.

Les éditions Maeght présentent en outre: *Album 19*. 19 lithographies originales, la plupart en couleurs, format 66 × 61. Numérotées et signées avec un texte de Raymond Queneau (fac-similé du manuscrit) orné par Miró en lithographies en couleurs. L'album est tiré à 75 exemplaires et la page de justification du tirage est signée par Miró et Queneau.

Présentation dans une couverture réalisée d'après une maquette de l'artiste; cuir et vieux cartons, orné de fers à marquer les taureaux. 15.000 N.F.

LA FRANCE ANTIQUE
par Henri-Paul Eydoux

M. Eydoux est un archéologue amateur, nous ne le dirons pas, et ne le verrons guère, s'il ne le signalait lui-même. Du livre qu'il vient de faire paraître sur la Gaule préromaine et romaine, il déclare avec modestie dans la préface qu'il n'a pas eu la prétention de faire une œuvre originale, ajoutant qu'il doit beaucoup aux travaux d'autrui. Plût au ciel que tous les travaux de synthèse ou de divulgation alliassent aussi heureusement l'agrément et le sérieux, s'appuyassent sur une aussi évidente familiarité avec les sites, les objets, les textes, les problèmes, jointe au don de lier le tout en un récit continu, charmant à lire. Bibliographie, répertoire alphabétique des sites, mémento chronologique rendent en outre l'ouvrage facile à consulter et donc utile. L'auteur traite de l'organisation sociale des Gaulois, du vestiaire, de la cuisine: on apprend ainsi avec satisfaction qu'on a toujours mangé énormément d'escargots en France, et d'huîtres. Quant à l'art proprement dit, ce livre permet de démêler assez bien, à côté ou au sein de l'art gallo-romain, d'ailleurs souvent admirable, la veine gauloise proprement dite. Elle se caractérise, semble-t-il, par deux composantes principales: d'abord l'invention décorative, surtout dans les bijoux (torques et bracelets), d'une rare beauté, dans les timons de chars, les casques etc., ensuite, dans la figuration de l'homme et des animaux, des objets usuels de la vie de tous les jours, par un naturalisme parfois attendri, parfois caricatural, où l'on est tenté de voir l'origine lointaine de tout un aspect des chapiteaux romans. (Voir par exemple, ill. 239: Deux paysans travaillant la terre; *186:* Portrait d'un malade *(ou d'un mendiant ?)*; Enfant tenant son chat dans les bras.*) Les travaux des champs, les métiers, les négoces, les vêtements sont décrits par la sculpture gallo-romaine avec un goût du concret remarquable. — Pour le principe, nous querellerons M. Eydoux sur deux points: p. 11, une phrase équivoque donnerait à penser que le cratère de Vix est une production locale; ensuite une querelle grammaticale, l'inversion du sujet et du verbe après « ainsi » en début de phrase est vicieuse, sauf dans « ainsi soit-il ». On inverse avec l'indicatif après « aussi »; mais il est fort désagréable de lire: (p. 8) « Ainsi le bagage littéraire est-il bien mince. »* Jean-François Revel.

Henri-Paul Eydoux: *La France antique.* In4°, 317 pages, 364 ill. Plon, 64,75 NF.

ICONES DE SERBIE ET DE MACÉDOINE
par S. Radojcic

Le monde byzantin comme le monde romain antique a contenu plusieurs nationalités artistiques aussi bien que politiques, dont la sujétion au rayonnement de Byzance est incontestable, mais d'autre part dont l'indépendance artistique (ou d'ailleurs politique) est également certaine, encore que plus ou moins marquée selon les cas. Ce n'est pas autrement que l'on peut prendre en considération l'art médiéval serbe et macédonien et notamment ce rameau peut-être plus difficile à caractériser qu'un autre, celui des icônes. Le genre portatif de celles-ci en a facilité la circulation et l'on trouve dans les limites de la Yougoslavie actuelle des peintures d'origine byzantine assurée, d'autres dues à des peintres grecs post-byzantins, macédoniens ou non. Le professeur Radojčic, après avoir signalé que, si certaines importations sont évidentes, d'autres peuvent prêter à discussion, inclut le tout dans son ouvrage et en fait un panorama qui va du XIIe au XVIIIe siècle. Il renonce par là à donner au lecteur la vision distincte du domaine proprement serbe d'une part, macédonien de l'autre. Mais les recherches, les nettoyages, les découvertes de ces dernières années rendaient indispensable une présentation des résultats au grand public, une mise à sa disposition par l'image (sinon encore par l'étude critique) des principales richesses, dans le domaine de l'icône, abritées par les musées et les monastères. Cela avait été fait déjà à Ochrid en 1961 pour le public du Congrès d'Etudes Byzantines, qui avait pu admirer un choix d'icônes en provenance de toutes les régions du pays. De cette exposition, il subsiste un catalogue préfacé par le professeur Radojčic; c'est à peu près le même choix, — un peu plus réduit — qui a fourni la substance de cet album, sauf que cette fois on a largement dépassé les limites de la tradition byzantine pour montrer, au moins sommairement, ce qu'était devenue l'icône après la pénétration des influences occidentales. Les planches sont belles; le texte général est, du fait de la personnalité de son auteur, fort intéressant; les notices sur chaque icône sont si brèves qu'on ne peut nullement y lire la place qu'elles occupent relativement à l'art local ou extérieur. Certes, la science n'est pas encore en mesure de le faire dans la plupart des cas. Mais lorsque l'icône a déjà été publiée, quelques lignes pour la situer auraient été utiles et, dans les autres cas, quelques hypothèses auraient pu trouver place. Quand les éditeurs de ces albums luxueux, consacrés surtout à de belles planches, comprendront-ils que, à défaut d'un groupement par catégories de style, des notices courtes mais documentées ne leur aliéneraient pas le grand public et satisferaient aussi d'autres lecteurs? Les renvois que l'on trouve ici aux ouvrages yougoslaves peuvent, certes, être précieux, mais les textes en serbe sont d'un accès difficile même pour les savants et ne peuvent remplacer des notices dans le corps de l'ouvrage qui est en italien.

E. Coche de la Ferté.

S. Radojčic: Icone di Serbia e Macedonia. *135 p., 100 pl. dont 20 coul. Silvana Editoriale, 120 N.F.*

L'ART EN ALSACE
par Hans Haug

La maladie de l'édition d'art, de nos jours, est la production à l'échelle industrielle de livres de vulgarisation rédigés à la va-vite par des polygraphes, et offrant quelquefois mais rarement, une illustration instructive et non seulement attrayante. Or voici, dans une collection à grand tirage, un ouvrage qui est le fruit de l'expérience de toute la vie d'un érudit et d'un « connaisseur » exceptionnel, artiste et homme d'action à la fois. L'illustre Wilhelm von Bode avait contribué, avant la première guerre mondiale, à constituer le musée de Strasbourg; mais c'est Hans Haug qui l'a fait tel qu'il est aujourd'hui, l'un des plus beaux — et des plus « intelligents » — de France. On retrouve les multiples qualités

de l'homme dans ce livre, le plus important de sa longue carrière d'écrivain. Vingt-cinq pages de bibliographie, vingt-cinq de commentaire des planches, vingt encore d'index — voilà pour les spécialistes qui trouvent rarement à leur disposition un tel appareil d'érudition. Trois centaines d'images, choisies parmi les reproductions d'œuvres souvent inédites ou peu connues — monuments, objets de collection, produits d'art populaire — voilà pour le public, le moins averti comme le plus compétent. Le texte est conçu pour donner un maximum de renseignements précis et utiles dans le cadre d'un exposé historique concis, mais non sommaire: l'art pré-roman d'Alsace, par exemple, tient en trois pages, où l'auteur parvient à évoquer toutes les vicissitudes politiques de la future Alsace et à donner les résultats des travaux archéologiques les plus spécialisés de Will et de Himly. On cherche vainement à prendre en défaut l'information de ce livre, qu'il s'agisse des grandes thèses historiques sur l'influence du gothique français dans les pays rhénans, ou des problèmes aussi particuliers que la forme de la façade de la cathédrale de Strasbourg du XIe siècle, façade disparue depuis sept cents ans... Tel autre passage, sur un point apparemment secondaire — l'art de Januarius Zix, par exemple, dessinateur de l'époque consulaire et impériale — est le résumé en quelques lignes d'un travail considérable qui eut pour résultat une exposition importante et un catalogue substantiel.

L'ouvrage s'ordonne en dix chapitres qui correspondent aux étapes successives de l'art en Alsace; l'accent est porté sur l'époque romane, puis sur le « siècle des Hohenstaufen » et sur celui de l'émancipation des villes (le XIVe), la fin du Moyen Age, la Réforme, le Baroque, le XVIIIe et le XIXe, qui sont « français »; l'art de Grünewald — le retable d'Isenheim — est mis en exergue, comme une sorte de point d'apogée; un appendice est réservé à l'art populaire. Distribution très savamment équilibrée et que l'on considérerait comme parfaitement objective, si n'apparaissaient souvent dans le corps des chapitres les grandes « préférences », les « partis pris » du savant et de l'homme au goût très personnel qu'est Hans Haug. A propos de Grünewald — Mathis Neithart (ou « maître d'Aschaffenbourg », — il reprend et résume avec une conviction particulièrement persuasive les thèses fort originales qu'il avait développées ailleurs; il met aussi au premier plan l'art du peintre Sébastien Stoskopf et ses belles natures mortes, qu'il avait découvertes et rassemblées au Musée de Strasbourg. Mais souvent, comme pour l'histoire des faïenceries et ateliers de porcelainiers, dont Hans Haug a été le plus compétent historien, il impose à son texte des limites très rigoureuses.

Il est vrai que la matière traitée est d'une richesse telle que les « sacrifices » étaient nécessaires. L'art roman d'Alsace est parmi les mieux constitués, les plus intéressants de l'art germanique. La période gothique n'est pas moins riche, avec de nombreux édifices de premier plan, et la cathédrale de Strasbourg, bâtie pour être un « chef-d'œuvre », un « record du monde ». Au XIVe et au XVe siècles, l'Alsace fut un grand centre de rayonnement vers l'Europe centrale, elle sut former ou attirer des maîtres célèbres, Nicolas Gerhart de Leyde, Schongauer, Pierre d'Andlau, Neithart et, au début du XVIe, le grand Hans Baldung Grien. Grâce à ses peintres-verriers, ses graveurs, ses imprimeurs aussi, au temps de la Réforme, elle a été une région « privilégiée » par sa position dans l'histoire du moment, par ses traditions propres. Plus tard, de nouveaux contacts s'établirent avec l'art français, de grands architectes, comme Robert de Cotte, ou des sculpteurs, comme Robert Le Lorrain, contribuèrent à l'art de l'Alsace, qui sut alors très curieusement concilier le goût parisien du Château des Rohan de Strasbourg avec les fantaisies du rococo germanique, à Ebermunster, par exemple.

S'il y a une réserve à formuler, après la lecture de ce livre si dense, si difficile à faire et si bien fait, elle portera sur des périodes proches de nous. Sans doute, les « grands maîtres » du XIXe siècle en Alsace s'appellent Brion, Henner, Schuler, Bertholdi... Mais il y eut aussi Gustave Doré, un des plus grands illustrateurs du XIXe siècle, héritier de toute une génération des lithographes et des dessinateurs romantiques d'Alsace. Il y eut surtout, presque de nos jours, l'activité strasbourgeoise de Jean Arp, l' « Aubette » de 1926, les années d'étude de Paul Klee, l'art décoratif des ateliers de Mulhouse... Tout cela, bien entendu, est mentionné dans l'Art en Alsace, mais sans l'éclairage qui le ferait valoir. « Le sujet s'épuise », dit quelque part l'auteur, arrivé à la fin du XIXe siècle... Il prit visiblement le parti de dire le moins qu'il put de la vie artistique contemporaine, à laquelle il a été pour tout étroitement mêlé.

Louis Grodecki.

Hans Haug: *L'Art en Alsace*, in-4°, 304 p. 318 ill. 6 pl. coul., Arthaud, 77 NF.

LES PRIMITIFS FLAMANDS DU LOUVRE

par Hélène Adhémar

La pénétrante étude que Madame Hélène Adhémar vient de consacrer aux Primitifs flamands du Louvre est le plus récent volume du *corpus* des peintures flamandes du XVe siècle conservées dans toutes les collections publiques du monde. Cette publication, patronnée par le Centre National de Recherches « Primitifs Flamands » à Bruxelles, est dirigée par Paul Coremans, l'éminent conservateur belge qui est aussi le « détective » auquel on doit l'identification de bien des faux de Van Megeren. D'autres volumes ont déjà été publiés sur les tableaux de Turin, de Bruges, de Londres et de la Nouvelle Angleterre. Dans chacun d'eux, l'iconographie, l'histoire, le style, la technique des œuvres font l'objet d'une analyse très poussée, complétée par un dossier photographique abondant: nombreux détails reproduits aux dimensions de l'original ou en agrandissement, clichés aux rayons x ou aux infra-rouge, photographies permettant d'examiner le revers des panneaux, etc... Cette collection constitue ainsi, dans l'histoire de l'édition d'art, la série de catalogue la mieux illustrée qui ait été publiée à ce jour. L'érudit, le connaisseur, l'amateur, y trouvent un incomparable instrument de travail et d'information.

L'étude méthodique de chaque œuvre aborde successivement l'identification, la description matérielle, la description iconographique (sujet, couleurs, inscriptions, marques et armoiries) la description historique (origine, opinions d'auteurs sur l'attribution et la date, l'histoire du tableau depuis sa création, les éléments de comparaison). Pour finir, après ce flot de documentation strictement objective, vient la partie réservée à l'opinion personnelle de l'auteur.

Ce premier volume sur les peintures du Louvre présente 18 panneaux, de Dieric Bouts, Petrus Christus, Hieronymus Bosch, Colin de Coter et Gérard David, accompagnés de 200 photographies excellentes, et parfaitement reproduites en noir et blanc, auxquelles s'ajoutent 3 planches en couleurs — montrant des détails, — assez médiocres et superflues à coup sûr.

La plus intéressante découverte de Madame Adhémar concerne une copie anonyme d'un portrait perdu de Jean sans Peur, œuvre importante exécutée peu de temps après l'original qu'elle a pu dater avec certitude grâce à la bague ornée d'un rubis que le modèle tient dans sa main droite. Cet anneau, connu comme le « balay de Flandres », lui venait de son père, Philippe le Hardi, qui l'avait déposé dans le Trésor de Saint-Bénigne de Dijon en stipulant qu'il devait être rendu par l'abbaye à son héritier « en signe de ce qu'il prent et épouse nouvellement sa Seigneurie ». Or c'est en 1404 que Jean sans Peur fit son entrée triomphale à Dijon et l'auteur conclut que l'original perdu de la peinture du Louvre a dû être exécuté peu après cette date.

Parmi d'autres intéressantes mises au point, il faut signaler aussi la reconstitution d'une œuvre majeure de Colin de Coter. A la lumière des analyses techniques réalisées pour leur publication dans le *corpus*, deux panneaux dont on a pensé longtemps qu'ils formaient ensemble un diptyque complet se sont révélés comme étant des fragments d'une œuvre beaucoup plus importante. Les deux volets montrant à gauche le Christ Médiateur avec Philippe le Beau, et à droite la Vierge médiatrice avec Jeanne la Folle, l'un et l'autre entourés de leur suite, étaient unis à l'origine par une grande peinture qui représentait en haut Dieu le Père. L'auteur suggère que ce tableau a été commandé à l'époque où le duc et sa femme attendaient la naissance d'un héritier, le futur Charles-Quint, et, en conséquence, date l'œuvre de 1504 environ.

Malgré son caractère scientifique et passablement austère au premier abord, cette série de publications, et spécialement ce dernier volume, présente le plus grand intérêt pour le profane. Le style alerte de Madame Adhémar, son intelligence incisive, apportent des informations et des aperçus nouveaux au lecteur non spécialiste comme au savant. L'érudition de l'auteur, son sens très vif de l'histoire de l'art et de l'analyse esthétique, amplement démontrés déjà par ses études sur Watteau, s'affirment aujourd'hui dans un domaine nouveau.

Colin Eisler.

H. Adhémar: *Les Primitifs flamands.* Musée du Louvre. In-4°, 200 ill. n. 3 pl. coul. rel. t. Centre de Recherches « Primitifs Flamands », Bruxelles. 78 N.F.

LA PEINTURE FRANÇAISE DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

par René Huyghe

Chacun s'accorde à reconnaître que la peinture française de ces deux siècles compte parmi les plus hauts moments de notre art, parmi les chapitres essentiels de la culture européenne. Et pourtant il n'existe aucun

ouvrage récent, aucun album pour en retracer dignement l'histoire et pour évoquer à l'aide de la couleur ses multiples chefs-d'œuvre. On ne saurait dire que le présent livre vient combler entièrement cette lacune. Cent pages font un cadre bien étroit pour un sujet si vaste. Diffusé par Flammarion, ce volume est imprimé en Italie: ce qui est souvent un éloge se tourne ici en critique. Les négligences typographiques abondent (et l'illustre Tancrède et Herminie *de Poussin n'appartient pas au Louvre!). L'éditeur semble avoir oublié que les tableaux de ce temps exigent, pour leur reproduction en couleurs, une mise au point beaucoup plus délicate que celle des primitifs ou des contemporains: quelques réussites ne compensent pas les couleurs plates ou fausses de certaines planches (que Claude a été mal servi!...). Il eût sans doute été facile de renouveler l'illustration (on retrouve l'éternel portrait de Richelieu par Champaigne, de Louis XIV par Rigaud, la* Charette *de Le Nain et le* Benedicite *de de Chardin...) sans sortir des chefs-d'œuvre d'une authenticité insoupçonnable, sans recourir non plus aux mauvais clichés russes, qui n'aboutissent qu'à de pauvres chromos. Une double page où une esquisse de Doyen s'oppose à la* Marchande d'amours *de Vien montre ce qui pouvait être fait: c'est, hélas, la dernière du volume...*

Le texte de M. René Huyghe fait heureusement oublier ces défauts: brillant morceau de style et de pensée, dont on regrette la brièveté. Sans s'arrêter au déroulement précis des faits, à l'articulation complexe et souvent encore mal débrouillée des biographies et des générations, l'ancien Conservateur en chef du Louvre trace à travers son sujet de larges et belles avenues qui évoquent les parcs du même temps. Le livre s'ouvre par un ample développement sur le génie médiateur de la France, placée entre l'esprit du Midi et l'âme germanique ou anglo-saxonne: pages d'une belle venue, auxquelles eût assurément applaudi la baronne de Staël. Le « style monarchique » vient s'opposer aux « peintres de la réalité » et la « réaction réaliste de la bourgeoisie » au « style rocaille » comme la pyramide au jet d'eau, le belvédère à la cascade. Bon nombre de peintres s'éparpillent sur les pelouses, car M. Huygue ne néglige pas de citer, chemin faisant, petits et grands maîtres trop oubliés, et fait apparaître derrière Vernet la silhouette de Manglard, derrière Greuze celle d'Aubry. Sa vaste érudition, son goût d'amateur aux curiosités multiples réussissent à évoquer ces deux siècles dans toute leur étendue, avec la profusion des œuvres et la richesse des personnalités. Nul doute que le public ne prenne un plaisir très vif en se laissant initier à cet art, tour à tour si profond ou si savoureux, par un maître si séduisant.

René Huyghe, de l'Académie Française: *La Peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles.* 26×30 cm. 100 p., 64 coul. Flammarion. 42 N.F.

PETITS ET GRANDS MUSÉES DE FRANCE

par Jean Vergnet-Ruiz et Michel Laclotte

« On sait depuis longtemps que les musées de province français, de concert avec les collections privées d'Angleterre, sont les plus riches et les moins explorées des réserves d'art en Europe ». Ainsi s'exprimait l'éditorial du *Burlington Magazine* en 1958, à la suite de l'exposition de la Royal Academy qui venait de montrer aux Londoniens les trésors du XVIIe siècle conservés dans les galeries de province. On ne nous taxera donc point d'exagération et de chauvinisme si nous soulignons ici, et l'importance de leurs collections, et l'intérêt de ce nouveau livre.

Au cours de ces dernières années le besoin de remettre en valeur les musées de province s'est fait sentir un peu partout. Installations nouvelles, restaurations, expositions se sont multipliées. Les volumes de l'*Inventaire des collections publiques*, avec plein succès, commencent à en faire connaître scientifiquement la variété et l'étendue. L'album que voici procède d'une autre intention: en proclamer tout l'éclat. On pouvait craindre que ce premier tome, consacré à la peinture française, se contentât de répéter l'ouvrage ancien de Gonse, en le parant des prestiges de la couleur (les planches sont nombreuses et souvent fort réussies), ou encore qu'il brochât quelques développements littéraires sur l'anthologie proposée aux Parisiens voici quelque trente ans par une double exposition. Erreur évitée par le choix heureux des auteurs. Grâce à leurs hautes fonctions (le renouveau des musées de province est en grande partie leur œuvre), grâce à un goût ouvert à toutes les tendances et les époques de l'art, M. Jean Vergnet-Ruiz et M. Michel Laclotte sont très certainement les deux personnes au monde qui connaissent le mieux l'ensemble des musées français (près de mille...) depuis les collections exposées jusqu'aux réserves inaccessibles. On ne s'étonnera donc pas de trouver ici, à côté des nécessaires chefs-d'œuvre, des tableaux bien moins célèbres, comme la *Faucheuse endormie* de Jean-François de Troy (Nîmes), le délicat Nattier de Metz ou ce *Portrait d'Albert Melida* (Bayonne), rose corail et gris bleu, où Degas fait invinciblement songer à Velazquez: tableaux qui ne sont guère connus que des spécialistes, tableaux que ce livre rendra fameux. En annexe est jointe une liste des principales œuvres représentant les peintres français hors de Paris, simple, commode, et qui rendra les plus grands services. On n'ignore peut-être pas qu'on peut saluer Monsieur Courbet à Besançon ou Montpellier: mais qui sait où trouver les délicieux Barbaults — découverte encore récente — ou les paysages de Caruelle d'Aligny, qui eut Corot pour ami?

L'originalité de l'ouvrage est de n'être pas divisé par musées, ni même par régions, mais par siècles et courants. C'est en fait une histoire de la peinture française — *des primitifs à nos jours* — que les auteurs ont récrite en usant, non des tableaux du Louvre, comme on le fait d'ordinaire, mais des tableaux de province. Du coup, voilà cette histoire toute fraîche et renouvelée. Certains chapitres sont par force un peu brefs: Claude, par exemple, ou Cézanne; d'autres en revanche fort brillants (Georges de La Tour, le portrait du XVIIIe siècle), d'autres encore prennent tout naturellement un relief nouveau (ainsi des écoles provinciales du XIXe siècle). Cette promenade à travers les musées de France devient de la sorte une séduisante initiation à la peinture française. Le style simple et net des auteurs, qui ne cèdent point à la littérature en vogue, ajoute au charme. On sent que l'éditeur a souhaité un beau livre, qui joignît la solidité à l'agrément, qui retînt l'amateur tout en s'adressant à l'étudiant, à l'homme de goût, à quiconque montre un peu d'inclination pour les voyages et l'art. Il a parfaitement réussi.

Tout livre bien fait a sa récompense. Pour n'avoir pas hésité à pousser jusqu'à la peinture contemporaine, les auteurs ont écrit quelques chapitres fort attrayants, et qui certainement surprendront. Il est bien vrai que Cézanne ou Seurat, quelques croquetons mis à part, sont presque absents de nos musées de province. Que Bordeaux n'a pas su retenir le grand *Que sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous?* page maîtresse de Gauguin longtemps conservée dans une collection de la ville, ni Arles une seule toile de Van Gogh. Pourtant l'histoire des cent dernières années que retracent ici M. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte se présente sans trop de graves lacunes, et Lyon, Grenoble, Bagnols, Bordeaux, Nice peuvent illustrer ces pages de brillantes planches en couleurs d'après Renoir ou Matisse, Bonnard ou Villon. La place seule limite le choix pour un Lautrec, pour un Léger qui ont leur musée personnel — et notre goût d'aujourd'hui pour Puvis de Chavannes, ce grand méconnu. Hommage aux amateurs du passé dont la générosité et le dévouement tenace ont créé nos musées de province, le livre finit en hommage aux collectionneurs d'hier — et presque en appel à ceux d'aujourd'hui. Il se dégage de ce panorama quelque chose de réconfortant. Les musées de France y apparaissent clairs, brillants, pleins de vie, et la piété pour le passé y rejoint l'intérêt pour l'art actuel. Trop belle image, peut-être: acceptons-la du moins comme une promesse pour l'avenir.

J. Thuillier.

Jean Vergnet-Ruiz et Michel Laclotte: Petits et grands musées de France. La Peinture française des primitifs à nos jours. *27 × 32 cm, rel. sous jaquette coul. 264 p., 254 reprod. et coul. Editions Cercle d'art. 120 N.F.*

TOURS : PEINTURES DU XVIIIe SIÈCLE

par Boris Lossky

Il s'agit seulement d'un catalogue. Mais celui-ci peut se dire — nous pesons nos mots — l'honneur d'un conservateur, un exemple pour les autres musées de France, et, sous son aspect modeste, l'une des publications de cette année les plus riches en promesses.

Il n'existait encore en France, pour les musées de peinture (Louvre compris) aucun catalogue digne de l'érudition moderne. La plupart des galeries se contentent de guides ou de répertoires plus ou moins sommaires, qu'accompagne la reproduction de quelques chefs-d'œuvre — toujours les mêmes. D'autres en sont demeurées aux ouvrages d'il y a cinquante ans, consciencieux d'ordinaire, mais privés d'illustrations ou quasi, dépassés sur quantité de points, et qu'au demeurant il est à peu près impossible de se procurer. Heureuse fortune, le modeste musée de Gray s'est vu naguère doter par M. de Mirimonde d'un catalogue dont l'érudition et le goût peuvent servir de modèle: mais les finances d'une petite ville n'ont pas permis d'y joindre la reproduction des quelque quatre cents numéros. C'est en Italie, en Allemagne, qu'il fallait jusqu'ici chercher des catalogues tels que les permet et les réclame notre temps: entendons par là un inventaire exhaustif et précis de toutes les œuvres (y compris celles qui

*sont accrochées dans le cabinet du maire ou qui dorment sous la poussière des magasins : ce ne sont pas toujours les moins bonnes...) ; une bibliographie mise à jour ; et surtout la reproduction photographique de chaque tableau. Voilà ce qui est réalisé ici, pour la première fois dans notre pays, et grâce à une initiative officielle des plus heureuses. L'Inventaire général des dessins des musées de province avait trop brillamment commencé pour s'en tenir à ses limites premières ; avec les sculptures romanes du musée des Augustins de Toulouse (1961), il s'étendait aux ensembles archéologiques ; le voici qui passe, avec cet ouvrage, aux galeries de tableaux. Il devient l'*Inventaire des collections publiques de France. *Programme immense : mais tout semble annoncer que les résultats répondront à l'ambition.*

M. Boris Lossky n'inaugure pas la collection, comme il arrive d'ordinaire, par le morceau le plus facile, ou le plus friand. La section des peintures du XVIIIe siècle, à Tours, est belle : mais ni plus éclatante, ni plus abondante que celle d'autres grands musées français. On y rencontre quelques Bouchers signés et de facture brillante (dont la délicate Sylvie fuyant le loup qu'elle a blessé*), deux Louis de Boulogne provenant de Chanteloup, et des portraits de Perronneau, de Tocqué, de Vestier qui ont rang de chefs-d'œuvre. Mais le mérite d'un pareil catalogue n'est pas de nous présenter une fois de plus ces toiles maîtresses. C'est de révéler au public deux grandes peintures religieuses de Restout où la rhétorique la plus théâtrale (paradoxe à méditer) s'unit au dépouillement et à l'émotion ; ou cette* Bacchante endormie *de Vallin dont le modelé adouci évoque à la fois Girodet et Prud'hon ; ou encore ce* Manlius Torquatus *signé par Barthelémy en 1785, l'année même du* Serment des Horaces*, et qui montre les mêmes intentions, sinon la même autorité, que le grand manifeste de David. C'est d'y ajouter par dizaines ces portraits, plus ou moins habiles, où revit toute la société provinciale de l'ancien régime ; par dizaines ces paysages, ces toiles religieuses que M. Lossky identifie et étudie avec une science, une honnêteté, une concision de tout point remarquables (on regrettera seulement que ne soient pas mentionnés constamment, comme dans les catalogues italiens, l'état de conservation, et l'étendue exacte des restaurations repérées...)*

Minutie d'administrateur ou de chartiste, effort inutile, ou du moins sans profit pour l'art? Non pas. Dans le choix qu'impose l'autorité l'accrochage « moderne » et les catalogues « sommaires », il y a une sorte d'offense à la rêverie, à la libre curiosité que semble naturellement appeler le musée. Ici, en revanche, chacun trouve à glaner, de l'historien d'art au sociologue, du « connaisseur » à l'érudit. Telle petite esquisse jadis oubliée dans un bâtiment municipal se révèle une étude inattendue pour une Mort de Marat*. Voici apparaître des noms fort oubliés et qui peut-être reprendront un jour quelque lustre : ce G. Dubuisson qui dut être vers le début du XVIIIe siècle un solide portraitiste, ce Merlot qui signe une précieuse effigie de Rivarol, ou Julliart, Durrans, Godefroy de Veaux, à peine plus connus. Savait-on que le musée de Tours, pauvre en peintres italiens du XVIIIe siècle, possède un petit noyau de toiles allemandes qui illustre de façon honorable l'art d'Elliger, de Maulbertsch, de Leicher, quasi absents de nos musées, quasi inconnus en France, et qu'on n'eût peut-être point cherchés sur les bords de la Loire? Grâce à ce seul volume, plus de deux cents tableaux sont ainsi proposés à la curiosité des érudits du monde entier, et les renseignements, les comparaisons, les découvertes ne sauraient tarder. La ville de Tours, qui a aidé au financement de ce catalogue, n'y perdra certes pas. Rien ne pouvait mieux servir son ambition de compter désormais parmi les grands centres intellectuels et universitaires de France — ni la cause du tourisme. En fin de compte, et malgré les apparences, on s'aperçoit que pour la réputation internationale d'un musée, d'une ville d'art, les ouvrages solides font davantage que les dépliants somptueux. Souhaitons que pareil exemple soit compris, et promptement imité des autres villes de France.*

J. Thuillier.

Boris Lossky: *Tours, musée des Beaux-Arts. Peintures du XVIIIe siècle.* Inventaire des collections publiques de France, n° 7. In-4°, 207 n^os^, 207 reprod., Paris, Ed. des Musées Nationaux, 30 N.F.

LÉGER

par Robert L. Delevoy

L'étude que Robert L. Delevoy vient de consacrer à Fernand Léger est certainement l'une des meilleures qu'il m'ait été donné de lire sur ce peintre dont l'œuvre a été trop souvent défigurée soit par des commentaires littéraires absolument contraires à son esprit profond, soit par un faux désir de clarté qui, en tentant d'enfermer son art dans des formules toutes faites, en appauvrit involontairement le contenu réel. La première qualité du livre de Robert Delevoy, c'est donc son honnêteté. L'auteur n'a pas cherché à imposer ses conceptions, mais à analyser le plus fidèlement possible la pensée de Léger, souci qui se traduit du reste par un constant recours aux écrits et aux déclarations de ce dernier (méthode bien méconnue aujourd'hui, hélas, et qu'on a grand plaisir à voir remettre en honneur). Mais cette fidélité n'est ni aveugle ni paralysante et l'admiration que Robert Delevoy porte visiblement à l'artiste ne l'empêche pas — et c'est là une autre qualité majeure — de garder sa lucidité et d'exercer à propos son esprit critique. Trop de biographes actuels croiraient faillir à leur tâche s'ils élevaient la moindre réserve sur l'œuvre qu'ils étudient et se croient trop souvent obligés de voir dans chaque toile ou période nouvelles un progrès sur les précédentes. Robert Delevoy n'hésite pas, au contraire, à reconnaître objectivement « le fléchissement du style que l'on voit affecter la plupart des peintures exécutées entre 1945 et 1950 » (fléchissement heureusement surmonté, d'ailleurs, dans les œuvres ultimes).

Il y a, bien sûr, dans cet ouvrage des passages qui paraissent moins bien venus ou moins fondés que d'autres. Si la période cubiste de l'avant-guerre est particulièrement bien présentée, l'analyse des rapports qui se font jour entre les œuvres de Léger et celles des futuristes d'une part, de Delaunay de l'autre, reste un peu superficielle. En ce qui concerne ce dernier peintre, par exemple, Robert Delevoy se fie trop au dire de Léger (« Delaunay allait vers la nuance »), l'influence mélodique de Delaunay, etc.), dire qui ne correspondait pas entièrement à la réalité. Il y a également ample matière à discussion dans le chapitre intitulé « Une compensation statique » où, malgré d'excellentes remarques (concernant l'influence des artistes sur les architectes notamment), le problème d'une synthèse des arts est mal posé et vu de manière trop étroite. L'expérience de Saint-Lô (mentionnée du reste dans la chronologie) n'eut-elle pas mérité en particulier d'être prise en considération? On peut regretter également que l'expérience, capitale à mon sens, du *Ballet mécanique* n'ait pas donné lieu à plus de développement. Ces quelques réserves ne diminuent en rien, au demeurant, la valeur incontestable d'un ouvrage que l'on recommande très vivement à tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre de Léger. L'illustration, fort bien choisie, est comme toujours chez Skira d'un très haut niveau de qualité, les œuvres plus colorées d'après 1917 étant naturellement les plus convaincantes.

G. H.

Robert L. Delevoy, Léger, 141 p., 59 pl. en couleurs, Collection « Le Goût de notre temps », Skira, 34 N.F.

LES FAUVES

par Jean-Paul Crespelle

S'il ne donne pas comme Dada naissance à de nouvelles pousses, le fauvisme connaît néanmoins depuis quelque temps un regain d'intérêt, sinon d'actualité. En effet, si la tendance coloriste qu'il représente ne paraît guère répondre (qu'on le déplore ou non) aux préoccupations picturales d'aujourd'hui et si peintres et spécialistes n'y font plus aucune découverte, le grand public, lui, qui n'assimile que très lentement les nouveautés artistiques, commence à se passionner pour un mode d'expression qui lui paraît moins choquant et plus facilement accessible que l'art abstrait. C'est à ce grand public, amateur de belles reproductions et de textes faciles, que s'adresse justement le superbe volume que viennent de publier les éditions « Ides et Calendes ».

Les cent planches hors texte en couleurs sont d'une excellente qualité et assureront le succès de ce petit musée « fauve », d'autant plus qu'elles sont en général bien choisies et ne recoupent que très rarement celles précédemment réunies par Skira.

L'étude de Jean-Paul Crespelle est copieuse et serait souvent intéressante si elle ne faisait preuve d'une trop grande désinvolture à l'égard de la méthode historique. Certains points comme la naissance du cubisme, la découverte de l'art nègre ou le rôle joué par Leo et Gertrude Stein — pour ne prendre que ces exemples — eussent mérité un peu plus de sérieux dans l'information. Jean-Paul Crespelle ignore systématiquement les références et cite sans cesse des anecdotes tirées de souvenirs et de Mémoires sans jamais chercher à en vérifier l'authenticité ni à les soumettre à une quelconque critique de témoignage, ce qui ôte toute valeur historique à son ouvrage. Il est vrai que celui-ci s'adresse visiblement, je le répète, à un public plus désireux de posséder un beau livre accompagné d'un texte agréable à suivre que d'entrer dans les arcanes d'une critique scientifique toujours

plus ou moins rebutante. Comme tel ce luxueux volume atteint son but et est assuré de rencontrer un beau succès. *G. H.*

Jean-Paul Crespelle, Les Fauves, *365 p., 100 planches coul. h. t. et dessins dans le texte. Ides et Calendes, Neuchâtel. 120 N.F.*

MODIGLIANI SOULPTEUR

par Alfred Werner

Il est des réputations artistiques qui s'établissent à la faveur d'une propice méconnaissance. Que la lumière se fasse enfin, que le nimbe de mystère qui les auréolait vienne à se dissiper et celles-ci se défont du même coup. C'est à un phénomène de cette sorte que nous sommes en train d'assister avec la révélation de l'œuvre sculptée de Modigliani. L'évolution postérieure de l'art contemporain avait déjà fait apparaître depuis longtemps le caractère rétrograde et académisant de la peinture de ce petit maître que des amateurs de légende montparnassienne et les tenants du mythe des artistes « maudits » avaient voulu transformer en génie. Qu'importe. Obligés d'admettre la faiblesse de sa production picturale, les admirateurs de Modigliani vantèrent dès lors son extraordinaire talent de sculpteur que devait authentifier son admiration pour Brancusi. Des critiques fort sérieux allaient jusqu'à le situer aux origines de la sculpture cubiste et laissaient entendre qu'une étude approfondie de son œuvre pourrait amener de sérieuses surprises dans ce domaine. Le beau volume que publient les Editions Nagel et dans lequel se trouvent réunies toutes les sculptures actuellement connues et répertoriées de Modigliani devrait suffire à faire justice de ces allégations. Certes, ces sculptures sont dans l'ensemble bien supérieures aux tableaux de Modigliani, certaines même comme la *Tête de Femme* de la collection Cowles (p. 52-53) ou celle de la Fondation Barnes (p. 12-13) sont d'une réelle beauté, mais elles ne résolvent vraiment aucun des problèmes qui se posaient alors aux sculpteurs et que l'artiste semble avoir pourtant entrevus. Il suffit de les comparer à celles de la même époque de Brancusi (encore peu nombreuses, il est vrai), de Picasso, d'Archipenko ou même aux premières de Derain pour se rendre compte que leur auteur restait cruellement prisonnier des normes classiques. Porté par tempérament à une certaine facilité, victime d'une éducation visuelle traditionaliste, il n'eut pas le courage nécessaire pour parvenir à l'aboutissement logique de ses efforts. Pour ne prendre que cet exemple — mais il est significatif — Modigliani, sollicité par le triple problème de la masse, du volume et du contour, se contenta finalement des demi-mesures de la stylisation. D'autre part, une influence souvent littérale des masques nègres et des ressouvenirs trop précis de la sculpture gothique ôtent beaucoup d'originalité à son style personnel. Alfred Werner cite dans sa préface l'opinion de Robert J. Goldwater pour qui « la grâce et la fragilité que confère aux personnages de Modigliani l'élongation systématique des formes, s'opposent absolument aux volumes épais généralement employés par les artistes noirs ». On pourrait lui répliquer que les nez aux arêtes vives de celui-ci rappellent au contraire très précisément certains masques des Dogons ou des Dans. Bien qu'il fasse la part un peu trop belle à l'anecdote et se montre souvent superficiel, le texte d'Alfred Werner est du reste loin d'être sans intérêt. Il a en outre le mérite de l'objectivité, mérite assez rare chez les biographes de Modigliani. Les reproductions sont presque toutes bonnes, certaines excellentes. L'ouvrage retiendra donc tous ceux — enthousiastes ou détracteurs — qui, à quelque titre que ce soit, s'intéressent à ce sujet. *G. H.*

Modigliani sculpteur. *Texte d'Alfred Werner. Adaptation française de Françoise et Jura Brüschweiler. 36 pages, 87 planches. Editions Nagel, Genève. 99 N.F.*

LE THÉATRE DU MERVEILLEUX

par Marian Hannah Winter

L'auteur Marian Hannah Winter est née aux U.S.A. Dès son enfance elle fut captivée par le théâtre et commença une collection de broderies qui se transforma par la suite, avec l'aide familiale, en collection d'estampes et d'objets ayant trait au théâtre et à la pantomime. Toute cette activité devait conduire Marian Hannah Winter à la Sorbonne où elle présenta une thèse de doctorat sur « le théâtre du merveilleux ». Cette thèse attira l'attention d'Olivier Perrin, jeune éditeur passionné de théâtre qui a contribué, depuis quelques années, à enrichir la documentation théâtrale en éditant les très belles revues « Le théâtre dans le monde » (Opéra Ballet, Music-hall) où toutes les plus importantes manifestations chorégraphiques et théâtrales de l'après-guerre sont mises à l'honneur. Avec l'ouvrage de Marian Hannah Winter, il s'est laissé séduire par la rareté et la nouveauté de la documentation que l'auteur apportait à l'histoire du théâtre et de la féerie, tant en Europe qu'en Amérique, ce dernier pays restant encore à peu près inexploré dans ce domaine. Les chapitres se rapportant à l'histoire du théâtre aux U.S.A. à partir du XVIIIe siècle seront une découverte pour beaucoup de chercheurs et de collectionneurs européens. Les pages traitant de la vie du spectacle à l'Opéra et hors de l'Opéra, des théâtres de la foire et des compagnies ambulantes ne sont pas moins intéressantes. Mais on regrette le style un peu lourd de Marian Hannah Winter et son jugement sans indulgence à l'égard d'un artiste Français comme Gardel. L'auteur n'a pas su se dégager des petites querelles de chapelles et des rivalités d'artistes qui font partie de la vie du théâtre. Elle voue une grande admiration (méritée certes) à J. G. Noverre, le célèbre auteur des « lettres sur la danse et les ballets », ouvrage toujours considéré comme la bible de la danse; son avis devrait néanmoins être plus nuancé car, si Noverre fut un grand novateur et un grand théoricien, au dire de ses contemporains il était hypocondriaque et ses chorégraphies durent être imprégnées de cet état d'esprit. Dans cette étude sur la féerie on aurait aimé trouver un chapitre consacré aux grands décorateurs et architectes du théâtre: Torelli, Vigarini, Bibiena et Servandoni. Tous les genres sont abordés dans cet ouvrage mais son auteur n'a pas su choisir dans ce carrefour des arts, chaque voie pour la suivre, la commenter et dégager clairement son apport au « merveilleux dans le théâtre ».

L'auteur qui s'intéresse tant aux petits faits, néglige quand il s'agit des artistes émigrés en Amérique au moment de la Révolution, de citer l'influence qu'eurent Talleyrand et Moreau de Saint-Mery durant leur exil, sur une partie de la société française émigrée, qui s'était regroupée autour d'eux, en attendant l'amnistie que devait leur apporter le Premier Empire.

Ce livre se présente dans un format 20,5 × 27,5. La qualité des nombreuses illustrations en noir et en couleurs souffre un peu, semble-t-il, de la qualité du papier employé qui trahit parfois l'image. La mise en page comporte aussi des lacunes, la disposition des clichés pouvait être plus harmonieuse. Tel quel, c'est un très bon document pour l'histoire du théâtre.

Brigitte Chabrol présente ce livre, qui est enrichi d'une très belle préface de Marcel Marceau.

Gilberte Cournand.

M. H. Winter: *Le Théâtre du Merveilleux.* 20,5 × 27,5 cm. Nombreuses ill. n. et coul. Olivier Perrin, 67 N.F.

LE FEU DES SIGNES

par Georges Duthuit

Livre ou Evangile? Dès les premières phrases du texte de M. Duthuit, le lecteur est invité à se hisser à l'extrême pointe de lui-même. On se souvient de l'ange du *Soulier de satin*, qui s'écrie: « *J'existe* dans cet état de transport! » C'est un peu le cas de M. Georges Duthuit. Témoins quelques phrases: « *Le sculpteur, en Mésopotamie, dès le IIIe millénaire, ne semble rien ignorer des puissances de l'ombre et des clartés répandues pour se souder, avec une incomparable douceur, de plan en plan et de modelé en modelé* ». « *Chaque fois que l'une d'elles* (les œuvres visuelles) *sait répondre à cette action de la lumière qui marque, dans l'art, le signe intemporel et probant de la vie, s'établit un lien, libre de tout enchaînement chronologique* ». « *La lumière assume une fois de plus son véritable rôle, qui est de conversion* ».

Le lecteur aura saisi que M. Duthuit observe scrupuleusement la règle des trois unités. Unité de temps: l'éternité (ou, à défaut, le millénaire); unité de lieu: l'univers; unité d'action: la lumière. Le propos du *Feu des signes* est en effet, d'étudier le rôle de la lumière dans l'art, depuis l'époque de Goudéa jusqu'à celle de Van Gogh et de Matisse, en passant par l'art byzantin, Rubens, Courbet, Manet. Un curieux phénomène d'identification du bourreau avec sa victime fait que M. Duthuit adopte souvent les accents, le coup d'œil d'aigle et la voix de stentor de M. André Malraux, qu'il malmena jadis dans son *Musée inimaginable*. C'est dire que si la lumière est le sujet du *Feu des signes*, elle ne règne pas uniformément dans les phrases qui composent ce livre. On lira avec d'autant plus de soulagement et de reconnaissance les citations, introduites ici, de notes inédites remarquablement précises de Thomas Whittemore sur la lumière à Sainte-Sophie. Ah! si nos commentateurs pouvaient comprendre que quelques lignes de cette sorte, quelques *renseignements*, la moindre description analytique réelle font plus pour la *poésie* visuelle que des kilomètres de prose poétique. Je ne dis pas cela pour désobliger M. Georges Duthuit, car, précisément, dans ce genre, il est à moitié sauvé

par son goût et sa culture. Il est sauvé aussi par son œil: le choix des planches est étonnant, la qualité des œuvres reproduites inattaquable. Aperçus suggestifs, arrangement séduisant de belles images, prose superbement carrossée, auteur de bonne compagnie: comme on se sent bien, à Paris.

Jean-François Revel.

Georges Duthuit: Le Feu des signes, *in-4°, 228 p. 101 pl., dont 51 coul. Skira. 85 NF.*

BIOLOGIE DE L'ART

par Desmond Morris

La recension de ce livre pourrait prendre place aussi bien dans une revue de psychologie que dans une revue d'art. Après les travaux depuis longtemps classiques de Kellog, de Köhler, repris en France par Paul Guillaume, sur l'intelligence et le comportement des singes supérieurs, la Biologie de l'art *relate les travaux aussi bien de l'auteur que de nombreux autres expérimentateurs sur la capacité et le goût qu'ont les anthropoïdes d'organiser l'espace, de le diviser, de le rythmer, d'y tracer des oppositions, équilibrées ou non, d'en tirer de ces « formes privilégiées » que la théorie de la forme* (Gestaltpsychologie) *a montrées comme fondamentales dans la perception humaine, et donc dans celles des mammifères dont le système nerveux et cérébral se rapproche du nôtre.*

On verra également avec intérêt les nombreuses reproductions en couleurs permettant d'étudier le sens simiesque des compositions colorées, des valeurs, des harmonies et des contrastes. Dès la sortie de ce livre en français, certains critiques s'en sont emparés pour y puiser la preuve que l'art abstrait ravalait l'homme au niveau du singe. Raisonnement simpliste: car si, dans l'étude parallèle de l'intelligence animale, on constate que le chimpanzé, en utilisant un bâton pour attirer à lui un fruit situé hors de la cage, réalise concrètement alors ce qu'on appelle en logique un jugement c'est-à-dire attribue un prédicat à un sujet, il n'en résulte pas pour autant que Platon et Einstein n'ont jamais fait qu'attirer à eux des bananes. Pourtant, structurellement, la pensée humaine obéit au même schéma. Il en est de même pour les formes et les couleurs, mais l'art ne s'achève pas au niveau de ces racines biologiques de notre vision: c'est là qu'il commence, au contraire, et de là que l'invention part. Il faut lire ce livre non seulement instructif mais plaisant et souvent plein d'humour. Le public anglais, nous dit l'auteur, adore les animaux et déteste la peinture abstraite: il fut douloureusement surpris d'apprendre que les singes prenaient un vif plaisir à fabriquer des œuvres non figuratives. Souhaitons que le public français, souvent favorable à la peinture abstraite et totalement indifférent aux singes, puise dans ce travail scientifique la notion que l'art ne naît pas « en l'air », et que la genèse de notre univers plastique ne saurait s'expliquer complètement sans la connaissance de notre être biologique.

Jean-François Revel.

Desmond Morris: *Biologie de l'art (étude de la création artistique des grands singes et de ses rapports avec l'art humain).* Trad. de l'anglais. In-16° carré, 182 p., 160 ill.

Stock 36,00 NF

OCÉANIE ET AUSTRALIE

par Alfred Bühler
(Collection « L'Art dans le Monde »)

Cette excellente collection de divulgation (pour éviter le terme péjoratif de vulgarisation) fait appel à des spécialistes qui exposent sous une forme condensée l'état des questions touchant les civilisations non-européennes. Un glossaire de termes techniques, une bibliographie, un index, ajoutent au sérieux, sans rien ôter à l'agrément de la présentation. Ici les réserves que l'on peut néanmoins faire sont les suivantes: 1°) sur 223 pages de texte, une centaine est consacrée à une étude purement ethnologique, ce qui est malheureusement le cas pour la plupart des livres sur les arts primitifs, dont aucun n'ose se placer à un point de vue exclusivement esthétique. Alors que dans l'étude des arts classiques, on a souvent tendance à oublier la sociologie et l'histoire, on ne les oublie pas assez, au contraire, en étudiant les arts primitifs. On répondra que l'ethnologie est indispensable à qui veut les comprendre: qu'on en fasse donc, mais qu'on écrive *aussi* des livres dans lesquels ce soient les œuvres les plus belles qui soient le plus étudiées. On répondra également que la présente collection porte en sous-titre: « Fondements historiques, sociologiques et religieux ». Certes, mais elle porte d'abord en titre « L'art dans le monde », et il faudrait savoir laquelle des deux préoccupations est subordonnée à l'autre. Si l'art n'est qu'un moyen d'étudier la société, il faudrait l'indiquer plus nettement. 2°) Par voie de conséquence, les arts les plus importants ont droit ici à la même place, voire à moins de place que d'autres qui sont de valeur artistique secondaire. Deux longs chapitres sont consacrés respectivement à l'art de la Nouvelle-Zélande et à celui de l'Australie, alors que toute l'Océanie est traitée en un seul chapitre: si la Nouvelle-Guinée, la Nouvelle-Bretagne, la Nouvelle-Irlande, les Salomon font l'objet de développements suffisants, par contre l'art des Nouvelles-Hébrides est expédié en quelques lignes et celui de l'île de Pâques à peine mentionné! 3°) Quelques remarques sur l'illustration: on a multiplié les dessins au trait, dans les marges; par contre, toutes les planches photographiques sont en couleur. Bel exemple des absurdités auxquelles conduit la vogue de la couleur: de tous les objets reproduits, il n'y en a pas trois sur dix qui gagnent quoi que ce soit à être reproduits en couleurs, puisqu'il s'agit, dans la plupart des cas, de sculpture en bois. En reproduisant la majorité d'entre elles en noir, et en réservant la couleur pour les pièces où elle joue vraiment un rôle, on aurait fait des économies et donc pu donner nombre de planches photographiques en noir, au lieu de multiplier ces tristes dessins au trait. Il est curieux de voir la valeur *documentaire* de la photographie détruite par les fausses séductions de la photographie même.

Mais que ces réserves ne dissuadent pas de lire un livre agréable, honnête et bien fait, dans la conception qui est la sienne.

Alfred Bühler, Terry Barrow, Charles T. Mountford Océanie et Australie. *L'Art de la mer du Sud. Coll. « L'Art dans le Monde ». Editions Albin Michel. 46,25 NF. Paris 1962. Edition originale allemande: 1961. Holle Verlag, Baden-Baden.*

LES TRÉSORS DU VATICAN

par M. Calvesi

Ce beau livre devrait sans doute s'intituler plutôt Trésors du Vatican, *l'article impliquant l'idée d'un inventaire exhaustif qui n'est nullement le propos de l'ouvrage. Il faut s'en féliciter car un recensement général n'aurait abouti qu'à une énumération fastidieuse. L'auteur au contraire a choisi des œuvres... sur lesquelles il avait quelque chose à dire, et qui constituent des jalons dans l'histoire du Vatican, dans l'histoire de l'art, et dans celle de la pensée religieuse.*

Une bonne introduction de D. Redig de Campos. conservateur des Galeries et Musées Pontificaux, retrace clairement l'histoire de la formation des Musées. Nous entreprenons ensuite un « voyage à travers les trésors du Vatican... suivant la ligne qui relie l'évolution de l'art aux destins de l'Eglise ». L'itinéraire commence par la nécropole où, parmi les tombes païennes invoquant Minerve, Isis, Apollon-Arpocrate, le Christ est représenté sur des sépultures chrétiennes comme le Dieu-Soleil, et où, comme le confirment les dernières fouilles, saint Pierre fut enterré. C'est le début de l'histoire de l'Eglise et du Vatican, l'origine même du christianisme, par l'insertion de la pensée chrétienne « dans le moule vide du monde romain ».

Les étapes suivantes nous montrent, avec le développement de la foi, l'extension de la basilique et des palais pontificaux, l'accroissement de leurs trésors par les dons que les chrétiens d'Orient et d'Occident font affluer à Rome: reliquaires, calices, croix serties de pierreries, somptueux tissus byzantins, manuscrits précieux. En peinture, en sculpture, les œuvres étudiées sont replacées dans leur contexte historique et esthétique, par rapport aux pontificats qui les ont suscités, au mouvement des idées, à l'évolution artistique de l'époque: Boniface VIII et le Jubilé de 1300, Arnolfo, Giotto et la Navicella, puis, après l'exil d'Avignon, Eugène IV, Nicolas V et la pénétration de l'humanisme au Vatican, Filarète et la porte de bronze de Saint-Pierre, Donatello, Fra Angelico, le nouveau Vatican.

Après une description rapide des fresques peintes en 1481 sur les murs de la chapelle Sixtine, et une analyse plus poussée de celles de Botticelli, vient le grand chapitre sur la nouvelle basilique: Bramante, Raphaël, Michel-Ange. C'est là que l'auteur développe ses points de vue les plus personnels pour faire apparaître le contenu idéologique et philosophique de chaque œuvre.

L'ouvrage est en principe limité aux peintures ou sculptures ayant, dès leur création, fait partie intégrante du Vatican, ce qui exclut théoriquement les acquisitions ultérieures des musées pontificaux. Ceci devrait écarter Léonard de Vinci, dont les deux séjours à Rome, sous le pontificat de Léon X, n'ont pas laissé de traces matérielles dans l'histoire qui nous occupe. La première planche de cette partie est pourtant le saint Jérôme, *peint sans doute à Florence vers 1482 et entré à la Pinacothèque en 1820, et Léonard ouvre ce chapitre comme il ouvre, pour M. Calvesi, le siècle nouveau. Nous arrivons ensuite à Bramante dont le* « naturalisme » « *représente très exactement ce monde de l'« idée » du Quattrocento rattaché par un rapport dialectique au monde des phénomènes. L'homme sert d'intermédiaire entre les deux sphères, soit qu'il les concilie en lui-même, c'est-à-dire en éprouvant heureusement leur rencontre... dans une disposition contemplative*

qui sera celle de Raphaël, soit, à l'inverse, qu'il souligne leur contraste et spécule sur leur opposition dialectique, dans une attitude passionnée et tourmentée semblable à celle de Michel-Ange. ».

Après quelques pages rapides sur la poursuite des travaux de Saint-Pierre à la fin du XVIe siècle avec Fontana, l'auteur en vient à l'époque baroque. Par une nouvelle entorse à la règle formulée d'abord, et pour l'opposer à ce mysticisme qui « unit l'âme aux sens, l'intuition ou l'illumination religieuse à l'imagination », c'est « la recherche instinctive et dramatique » du Caravage, son « interrogation anxieuse sur la nature des choses » qui fait ici l'essentiel du développement. (Rappelons que La Déposition *n'est entrée qu'au XIXe siècle dans les collections vaticanes et que* la Madone au serpent *(aujourd'hui à la Galerie Borghèse), si elle fut peinte pour une chapelle de Saint-Pierre, n'y fut jamais placée. Nous arrivons ensuite au Bernin, dont « la vision impétueuse », « l'exaltation surhumaine» exprime le triomphe final de l'Eglise après les remous et les secousses de la Contre-Réforme.*

Ainsi cet ouvrage sur le Vatican ne ressemble à aucun de ceux qui ont été consacrés à ce sujet, et c'est déjà un mérite considérable. Il faut ajouter que les chefs-d'œuvre reproduits l'ont rarement été avec une pareille fidélité. Les planches en couleurs sont excellentes et les rapprochements d'images toujours suggestifs. Les illustrations en noir ne sont pas les moins intéressantes : gravures, dessins anciens montrant, près de l'ancienne basilique, le nouveau Saint-Pierre et les palais en construction, esquisses de Raphaël, plans, maquettes, projets de Peruzzi ou du Bernin. Quelques notices accompagnant certaines figures précisent en de nombreux points l'histoire de la construction. A cet égard, remarquons pourtant qu'une bibliographie méthodique aurait pu combler utilement les lacunes inévitables dans un ouvrage conçu comme celui-ci.

M.-G. de La Coste-Messelière.

D. Redig de Campos et M. Calvesi: *Les Trésors du Vatican.* 26,5×33 cm. 208 p. 120 pl. dont 85 coul. rel. t. Skira, 125 N.F.

LE PALAIS DU QUIRINAL
par G. Briganti

Après son essai sur le maniérisme — monographie d'un style — et son livre sur Pietro da Cortona — monographie d'un artiste — Giuliano Briganti nous donne aujourd'hui la monographie d'un palais: une description complète, abondamment illustrée, du Quirinal à Rome. L'auteur se serait-il borné à cela — une simple description et illustration — qu'il aurait droit déjà à notre gratitude. Le palais du Quirinal — qui fut la résidence d'été des papes, puis le palais royal de la monarchie italienne, et qui est aujourd'hui la résidence officielle du président de la République — ne peut être visité en principe qu'une fois par semaine, au cours de brèves visites guidées, qui ne montrent d'ailleurs qu'une partie du palais et absolument rien des jardins. Ainsi l'ouvrage constituerait-il une réussite quand bien même il nous offrirait seulement une documentation sur les nombreuses œuvres d'art du palais et, dans tous ses détails, l'histoire extrêmement complexe des différents bâtiments qui ont formé le Quirinal: les jardins du Cardinal d'Este d'abord, puis le palais bâti par Mascarino pour Grégoire XIII vers la fin du XVIe siècle, et les additions qu'y apportèrent Domenico Fontana et Flaminio Pontezio, ensuite l'intervention décisive de Carlo Maderna à l'époque de Paul V Borghèse — à laquelle le Bernin à son tour apporta des modifications — et enfin, au XVIIIe siècle, le charmant *coffee-house* de Ferdinando Fuga, décoré par Panini. Tout cela ferait déjà un remarquable livre. Mais Briganti apporte beaucoup plus.

Dans son étude de la décoration peinte il nous livre, sur quatre points précis, des informations neuves pour l'histoire de la peinture baroque, tant par des recherches d'archives et une interprétation plus exacte des documents connus que par un contrôle visuel établi sur la base d'une analyse stylistique rigoureuse. Voici les problèmes qu'il a su éclaircir:

Le premier concerne la décoration de la chapelle de l'Annunziata par le Guide et ses élèves. L'auteur détermine la part de chaque exécutant et, grâce à de nouveaux documents, peut proposer une datation plus sûre. Le deuxième se rapporte à une salle de l'appartement de Paul V comportant une frise, dont jusqu'à présent, deux scènes seulement étaient attribuées à Antoine Carrache. Briganti démontre de manière convaincante que la série entière doit être donnée à l'artiste. Le troisième point sur lequel Briganti est parvenu à une conclusion nouvelle est la décoration de la Sala Regia, l'immense salle des gardes peinte sous la direction d'Agostino Tassi par un groupe d'artistes, parmi lesquels Lanfranco et Saraceni. Dans le passé la question a fait couler beaucoup d'encre. Elle semblait d'autant plus compliquée que des archives montraient Tassi et Gentileschi travaillant ensemble au palais en 1611 et 1612, puis, en 1612, Tassi emprisonné pour avoir séduit la fille de Gentileschi et en 1616 et 1617, Tassi de retour au palais, cette fois-ci en compagnie de Saraceni. Toutes les subtilités avancées autrefois pour décider ce qui avait été exécuté en 1611-1612 et en 1616-1617, ce qu'il fallait attribuer à Gentileschi et ce qui revenait à Saraceni, toutes ces dissertations se révèlent inutiles. Briganti montre en effet, avec une clarté convaincante, que les documents de 1611-1612 se rapportent à une autre salle du palais, la salle du Consistoire des papes, transformée en salle de bal sous la monarchie et d'où disparut alors le décor exécuté par Tassi et Genteleschi.

C'est enfin la chapelle située dans l'aile du palais longeant la via XX Settembre qui nous réserve la quatrième découverte de Briganti: cette chapelle abrite cinq superbes tableaux d'autel, ignorés jusqu'à présent des spécialistes eux-mêmes: ils sont dus à Annibal Carrache, Lanfranco, Pietro da Cortona, Maratte et Batoni, bref les noms qui marquent les jalons de l'histoire de la peinture baroque à Rome.

Loin de constituer un livre de haute vulgarisation, comme sa somptueuse présentation et l'abondance des planches en couleur pourraient le faire croire au premier abord, le nouvel ouvrage de Giuliano Briganti est un apport fondamental sur l'un des ensembles artistiques les plus complexes de la Rome papale. *Walter Vitzthum.*

G. Briganti: Il Palazzo del Quirinale. *91 p. 29 + 132 ill. 31 coul. Istituto Poligrafico dello Stato. Rome. 150 NF.*

Les ouvrages récents sur l'architecture seront présentés dans notre numéro spécial de mars 1963.

PUBLICATIONS REÇUES

L'Art Romain, *par G.-Ch. Picard.* 20×15 cm. Couverture cartonnée et laquée coul. 185 p., 40 pl. dont 8 coul. Coll. « Les Neuf Muses. » Presses Universitaires de France, 18 N.F.

L'auteur dans son introduction définit l'originalité de l'art romain par rapport à l'art grec, en soulignant le caractère essentiellement « social » du premier. Le plan qu'il adopte est déterminé par « l'intention » qui inspire et domine les œuvres: la première partie de son livre traite de l'art public, — religieux, triomphal et social, — la deuxième concerne « l'art et l'individu »: le portrait, la maison, la religion personnelle (art funéraire et art mystique). Il en résulte un ouvrage d'abord facile, un texte intéressant et clair qui parvient à n'être, malgré sa brièveté, ni un résumé ni un aperçu sommaire. Il met bien en valeur la signification des monuments et des œuvres d'art, leur place dans l'évolution d'une civilisation artistique que ce petit livre présente avec beaucoup d'intelligence.

L'Art Roman en Espagne, *par Marcel Durliat.* 23×31 cm., 112 p. 248 ill. hélio h.t. Rel. toile. Braun, 64,50 N.F.

Dans la série où les éditions Braun ont déjà publié « L'Art Roman en Italie » et « Splendeur gothique de la France », voici un ouvrage qui, comme les précédents, se recommande par la qualité de ses photographies et la clarté de son commentaire. La formule adoptée, une introduction relativement brève et des planches accompagnées de notices précises, — permet à l'auteur d'esquisser un intéressant panorama de l'art roman dans un pays où il revêtit des expressions particulièrement complexes sous le jeu d'influences opposées, — française et mozarabe principalement, — qui vinrent se superposer à des traditions locales souvent bien affirmées. M. Durliat se réfère, chaque fois qu'il le faut aux mises au point récentes, aux différentes thèses avancées sur certains sujets, mais sans alourdir son exposé de discussions érudites ou de développements arides qui n'auraient pas leur place ici. Les planches sont bien choisies et bien reproduites.

L'Art Cistercien, *par le P. A. Dimier et J. Porcher.* 22×17 cm., 362 p. dont 136 h.t. hélio et 6 h.t. coul. Zodiaque, 33,60 N.F.

Après les utiles ouvrages consacrés à l'art roman des différentes régions ou provinces françaises, les éditions du Zodiaque nous offrent aujourd'hui, avec l'Art Cistercien, une étude qui s'étend à toute la France. Il s'agit, comme le précise l'introduction, d'une anthologie. Mais le choix a été fait de telle façon que, des ensembles les plus fameux aux vestiges moins connus, du Thoronet et de Pontigny à Senanque, à

Obazine, à Silvacane, les études du Père A. Dimier constituent une excellente exploration de l'art cistercien, d'où se dégagent les traits essentiels qui font son originalité et sa grandeur. Cette présentation est complétée par quelques pages de l'éminent spécialiste qu'est M. Jean Porcher, sur l'enluminure cistercienne, dont les règles austères imposées par saint Bernard n'interrompit guère le superbe épanouissement après l'impulsion qu'elle avait reçue de l'un des fondateurs de l'ordre, Etienne Harding.

Vézelay, *par E. M. Janet le Caisne.* Préface de V. H. Debidour. 21,8×28 cm., relié toile sous jaquette ill., 110 phot. hélio. Plon, 30,85 N.F.

Les photographies de E. M. Janet le Caisne, l'introduction de V. H. Debidour et un choix de texte allant d'Arnould Grébon à Romain Rolland, de la Légende Dorée à Claudel font de ce livre non pas un simple album, — ce ne serait qu'un de plus, — présentant un chef-d'œuvre de l'art roman, mais une évocation tour à tour descriptive, poétique et fervente, d'un sanctuaire qui fut l'un des plus prestigieux du Moyen-Âge et dont le rayonnement n'est pas éteint.

The churches of Mexico, 1530-1810, *par Joseph Armstrong Baird jr.* Photographies de H. Rudinger. In 4° rel. toile. Nombreuses ill. noir et bl. 6 h.t. coul. Berkeley, University of California Press, $ 12,50.

L'architecture religieuse du Mexique est l'un de ces sujets qui éveillent actuellement l'intérêt du grand public et qui passionnent un nombre croissant de touristes avertis, auquel s'offre aujourd'hui plus aisément la possibilité d'un voyage au Mexique. Ce livre met pour la première fois à la portée des uns et des autres une description de ces églises souvent peu connues, d'accès difficiles et dispersées à des distances considérables. Les interprétations que les sources européennes trouvèrent au Mexique, après la Conquête, varient selon les régions, selon les aspirations des différents ordres religieux, selon les tendances des artistes, les uns orientés vers les prouesses techniques et la virtuosité, les autres plus inventifs, doués d'une imagination créatrice qui sut élaborer des formes décoratives nouvelles à partir des modèles proposés. Une présentation claire, des cartes, des plans, un petit glossaire permettent au lecteur de suivre aisément l'analyse qui lui en est proposée ici.

(Suite en page 118.)

JADES MOGHOLS

Suite de la page 47

L'une d'elles, conservée au Bharat Kala Bhawan à Bénarès, est visiblement une œuvre provinciale chinoise, et son inscription moghole de 1617 s'explique par la vogue du goût chinois à la cour moghole. Une autre (fig. 5), qui a été considérée longtemps comme un travail moghol, doit être plutôt attribuée à la Perse. Un vers mentionnant le nom de Jahangir a été gravé sur cette coupe à Fathpur en 1619, mais, ainsi que le démontrera prochainement un article de M. Pinder-Wilson, la forme copie certaines pièces persanes en métal, et l'inscription moghole semble bien avoir été ajoutée longtemps après que la coupe ait été achevée.

L'origine étrangère d'une troisième coupe, dont l'anse a la forme d'un oiseau, est encore plus clairement attestée, puisque, en plus d'une inscription de Jahangir datée de 1611, elle porte le nom d'Ulugh Beg, le savant petit-fils de Tamerlan, qui fournit un énorme bloc de jade pour la tombe du conquérant et peut fort bien avoir influencé ses descendants timurides dans leur penchant pour ce matériau.

Nous ignorons malheureusement où est actuellement cette coupe, mais on peut, du moins, faire une comparaison avec l'un des plus fameux de tous les jades moghols appartenant aujourd'hui au Victoria & Albert Museum. Cette quatrième coupe (fig. 11), dont l'inscription comporte un vers de 1613, est d'un travail beaucoup plus achevé, mais sa forme peut bien avoir été inspirée par la coupe d'Ulugh Beg, qui était venue en la possession de Jahangir juste deux ans plus tôt. La présence d'un bouton de lotus au centre de la coupe est un argument supplémentaire en faveur de son origine indienne.

Une cinquième coupe, du Bharat Kala Bhawan, qui porte une inscription de 1617, semblable à celle de l'autre pièce conservée dans ce musée, paraît également un travail indien, mais sa décoration malhabile de pétales de lotus ne peut guère être rapprochée du dessin très raffiné de l'exemplaire du Victoria & Albert Museum.

Ainsi, en dépit de l'existence de plusieurs coupes portant des inscriptions, et de quelques témoignages écrits sur la présence de jades dans le trésor royal, l'hypothèse d'une école réellement florissante sous le règne de Jahangir n'est nullement prouvée. C'est seulement sous le règne de Shah Jahan, le fils de Jahangir, que se dessinent les traits distinctifs de la sculpture de jade moghole.

Avant même son accession au trône, Shah Jahan était déjà un collectionneur passionné de pierres précieuses. Mais après son avènement, en 1628, son goût put se donner libre cours. Les réformes économiques de son grand-père lui permirent de dépenser des sommes importantes pour l'embellissement de sa cour. Les récits des voyageurs sur le fabuleux trône du Paon, et les bâtiments subsistants, comme le Taj Mahal, qu'il érigea pour y placer les restes de son épouse favorite, attestent de la magnificence dont il s'entoura et de la maîtrise atteinte par les artistes sous son patronage éclairé.

C'est à son règne qu'on rattache la plupart des jades moghols subsistants, mais bien peu de ces attributions sont confirmées par des inscriptions. Beaucoup d'exemplaires que l'on date ainsi du XVIIe siècle sont certainement plus tardifs en réalité. Excepté un anneau d'archer conservé au Victoria & Albert Museum, qui porte une date, les seuls exemples connus pouvant être situés à coup sûr sous le règne de l'empereur sont quelques coupes à vin dont un superbe exemplaire, daté de 1657 a été acquis récemment par le Victoria & Albert Museum et dont un autre, daté de 10 ans plus tôt, est au British Museum (fig. 4). Malgré sa forme en demi-gourde empruntée sans doute à la Chine, la décoration de feuilles sous la base et sur le rebord est caractéristique du travail moghol.

A partir du règne de Shah Jahan, tout le répertoire de l'art décoratif moghol se déploie sur les vases de jade ou de cristal (fig. 6 et 11); les motifs les plus fréquents sont des plantes fleuries, en bas-relief, disposés de façon régulière et souvent symétrique. Beaucoup de ces plantes étaient empruntées à la tradition persane. Mais le rythme raidi des contours est empreint d'une énergie tout à fait étrangère à l'art de cour langoureux de l'Iran contemporain. D'autres motifs courants, comme le lotus et les médaillons de lotus, d'origine indienne, ou la feuille d'acanthe, empruntée à la Renaissance européenne, attestent de la variété des sources dont s'est inspiré le répertoire moghol. Le trait le plus caractéristique du jade sculpté moghol, tout à fait étranger au goût chinois, est l'insertion de pierres précieuses ou d'émaux dans des incrustations d'or. Cette technique n'était pas exclusivement indienne, car elle était pratiquée aussi à la fois en Perse, et en Turquie, avant le XVIIe s. Pourtant les artisans indiens, enrichirent ainsi un grand nombre de jades, si bien que cette forme de décoration est associée surtout à l'art moghol. Son apparition en Inde dans la 2e moitié du XVIIe s. est attestée par les voyageurs français François Bernier et Jean Thévenot et Bernier confirme l'arrivée régulière à cette époque de caravanes apportant aux Indes du jade et du cristal.

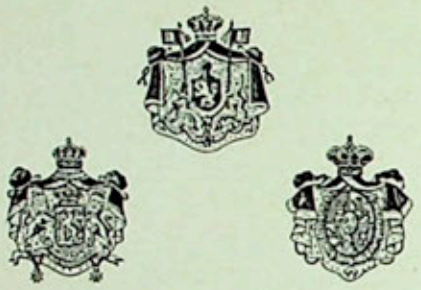
L'usage du jade s'étendit dès lors au-delà de la cour, jusqu'à la province.

Avec la décadence de l'empire, après le XVIIe siècle, les derniers souverains moghols s'adonnèrent à la débauche, et bien que la vogue des objets de luxe ait continué, le niveau du goût s'abaissa. Ce déclin s'accompagna d'une chute sensible dans la qualité du travail. Jusqu'au milieu du siècle dernier pourtant, certains artisans gardèrent une très grande habileté, soumettant même la perfection du dessin à la virtuosité de l'exécution. C'est ce qui apparaît dans une coupe à vin du Victoria & Albert Museum (fig. 2), quoique celle-ci à vrai dire puisse, avoir été exécutée dans les ateliers de la cour de Chine qui, à la fin du XVIIIe, commençaient à imiter le travail indien.

Cette tendance à la surcharge sans retenue se manifeste également dans l'usage excessif du décor appliqué. L'un des plus remarquables exemples est la superbe bouteille avant appartenu à Lord Clive (fig. 9), qui par son étalage ostentatoire de rubis et d'émeraudes doit avoir confirmé, pour des yeux européens du XVIIIe siècle, l'antique légende des inépuisables richesses de l'Inde.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir à Londres les remarquables collections de jades moghols, conservées au British Museum et au Victoria & Albert Museum.



JANSEN

ANTIQUITÉS DÉCORATION

9, RUE ROYALE

PARIS

NEW YORK • LONDRES • BUENOS AIRES • SAO PAULO • MILAN

192

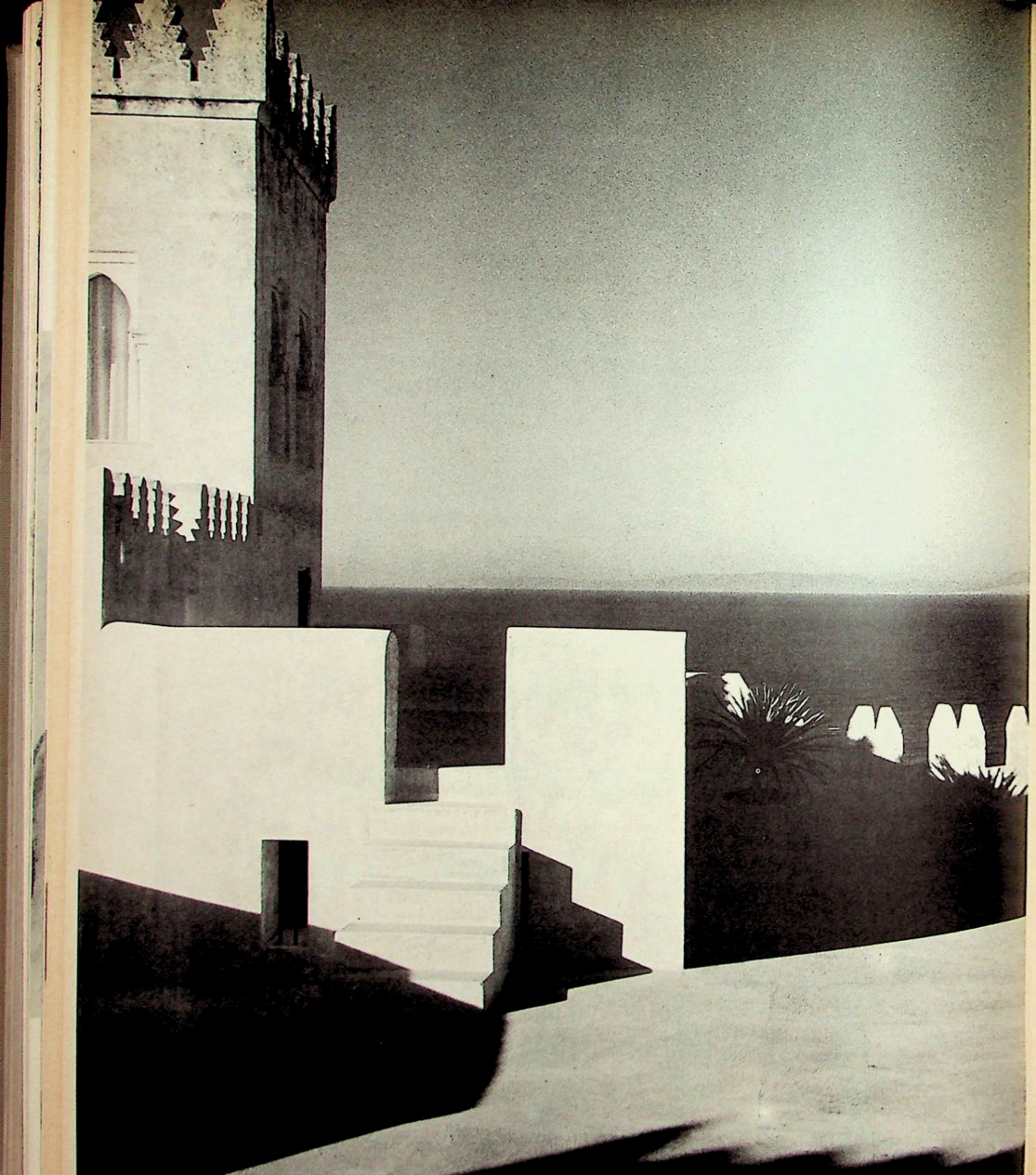
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



York Castle

Tous les touristes qui visitent Tanger connaissent une forteresse dressée au bord de la Casbah, sur les falaises abruptes dominant la mer. Les plus anciens de ses murs datent de la fin du XVIe siècle, époque à laquelle les Portugais élevèrent des remparts autour de la vieille cité maure. Depuis lors, ce majestueux édifice a connu des destins divers. Le plus récent chapitre de son histoire est sa restauration complète et sa transformation par un Parisien, M. Yves Vidal, qui a fait de cet endroit d'un pittoresque unique mais invivable jusque-là, une maison confortable et d'une rare beauté.

On peut voir aujourd'hui, dans le grand salon, une série de vues de Tanger. La ville fut apportée en dot au roi Charles II d'Angleterre par une princesse portugaise, Catherine de Bragance, qu'il épousa en 1662. Désirant savoir à quoi ressemblait cette nouvelle possesssion, le roi envoya à Tanger un « scénographe » officiel, Wenceslas Hollar pour exécuter une série de gravures. Sur chacune d'elle apparaît la forteresse qui porte le nom, sous lequel elle est encore connue aujourd'hui, de « York Castle » (le Château d'York).

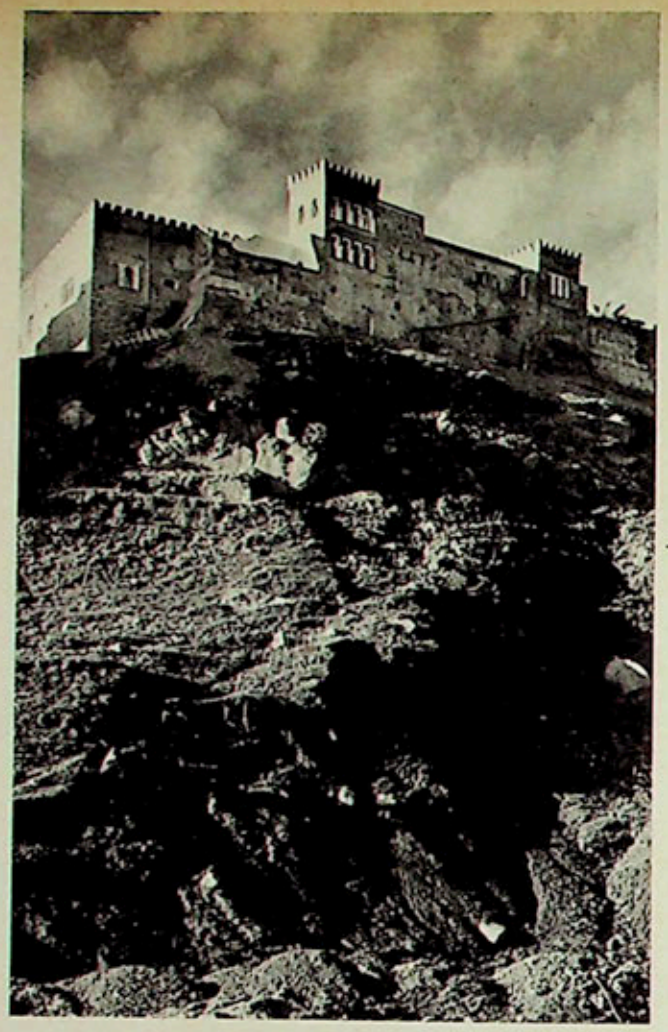
Ce sont les Anglais qui nommèrent ainsi le château, en l'honneur du frère du roi, le Duc d'York, futur Jacques II, qui fut gouverneur de Tanger. Quelques années plus tard les Anglais, chassés par les Maures, abandonnèrent la ville en détruisant tout derrière eux. Les nouveaux occupants rebâtirent le château d'York.

Au cours des années suivantes, la forteresse servit d'entrepôt, de caserne pour la Garde Noire du Sultan, de prison pour les esclaves chrétiens capturés par les pirates, et même d'écurie pour les chevaux et les éléphants de la cour. Au début du siècle, le château abandonné était en ruines.

Faisant preuve d'intrépidité et d'une grande imagination, le propriétaire actuel n'a pas hésité, il y a juste un an, à acquérir ce témoin glorieux et déchu de l'histoire de Tanger. Avec l'aide de Charles Sévigny, architecte d'intérieur américain vivant à Paris, et de Robert Gerofi, architecte belge installé à Tanger, le toit et les murs ont été restaurés, des terrasses ont été aménagées, et tout l'intérieur recréé là où il n'y avait que chaos et ruines.

Le merveilleux résultat qu'ils ont obtenu montre à quel point les lignes et les formes modernes peuvent s'harmoniser avec un décor traditionnel. Pour tous les détails d'architecture, colonnes, arcades, portes et fenêtres, on a adopté des modèles d'inspiration mauresque. Les murs blanchis à la chaux, les plafonds rouge sang, les portes rouges et vertes ont été directement inspirés par le décor intérieur d'un palais du voisinage. Le mobilier, par contre, est dû à des créateurs aussi résolument modernes que Eero Saarinen, Florence Knoll et Harry Bertoïa. Cette dualité de style s'enrichit d'un mélange d'objets et de tissus exotiques rapportés de nombreux voyages.

Reportage photographique Pierre Berdoy

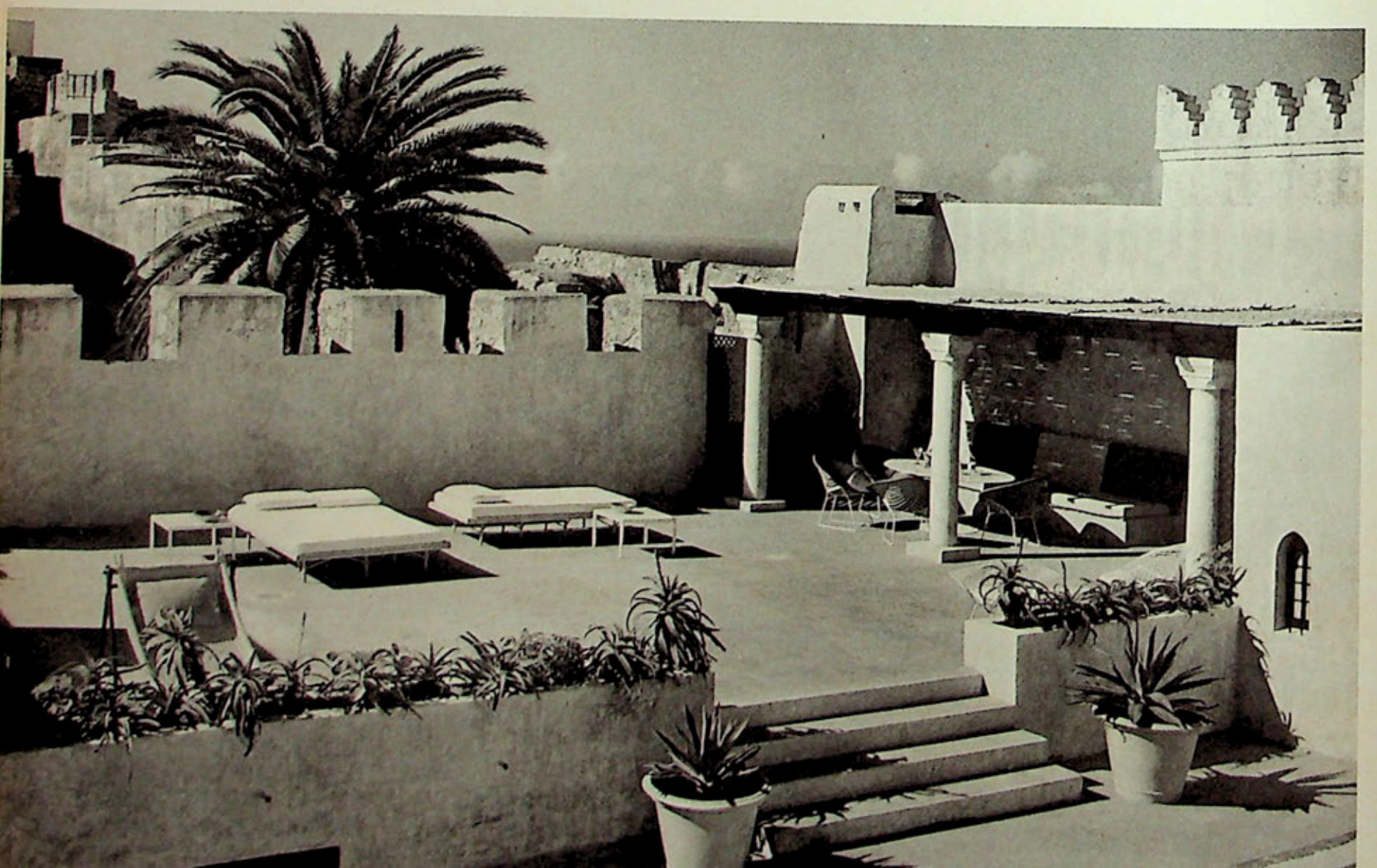


« York Castle » domine le détroit de Gibraltar. A l'arrière-plan, la côte d'Espagne. Le propriétaire actuel a entouré l'étage supérieur de terrasses si bien accordées à l'architecture originale qu'elles semblent prolonger les anciens créneaux.

◄ *La forteresse, au sommet de la falaise. C'est un site fameux, qui apparaît dans toutes les gravures anciennes de Tanger.*

Une partie de la terrasse supérieure a été aménagée pour les bains de soleil et pour les repas d'été en plein air. Le côté salle à manger est protégé par un toit de lattis. Des lits de repos en vannerie garnis de matelas en caoutchouc mousse recouvert de tissu blanc, des tables à plateau de marbre permettent de confortables séances de bronzage. Les colonnes, qui soutiennent la pergola de la salle à manger ont été ajoutées, mais, ainsi que tous les détails de l'architecture intérieure, copiées sur des modèles mauresques.

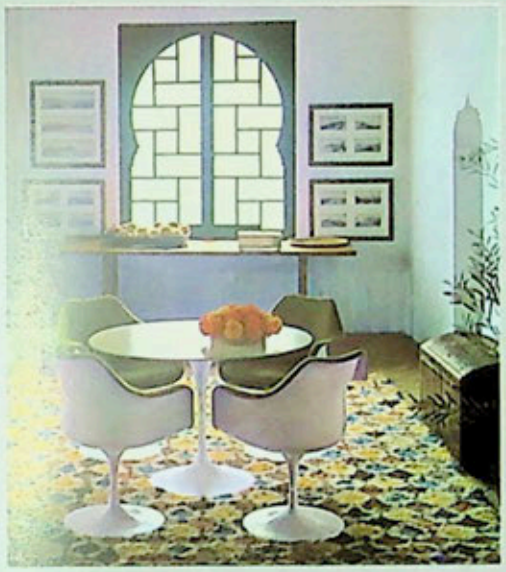
▼

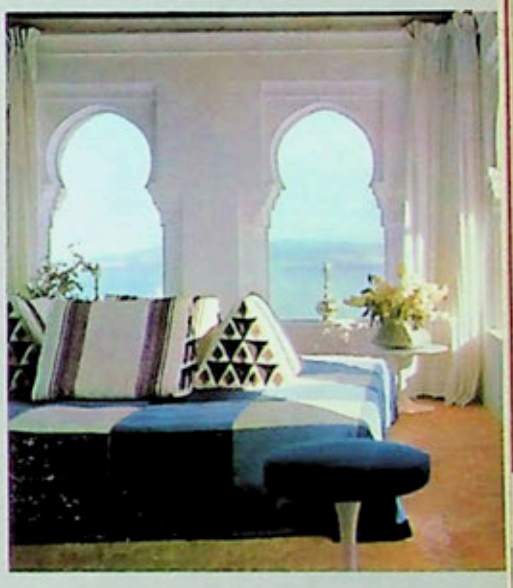


▲ *(voir page ci-contre). Sur la banquette de maçonnerie, des*

Un patio octogonal, à ciel ouvert, entouré de galeries à arcades, constitue le centre de la demeure. On y a creusé une grande piscine, dont les parois sont entièrement recouvertes de carreaux de céramique exécutés spécialement à Fez. Ce sont des reproductions exactes des « zélijes » mauresques du XVIIe s. Table-pétale de Richard Schultz. ▼

▲ *Partout, les éléments arabes traditionnels sont associés harmonieusement aux formes contemporaines. La lumière rosée baignant cette pièce vient du « moucharabieh » peint en blanc et tendu par derrière de soie rose vif, qui sépare la chambre de la salle de bain. L'idée de colorer tous les plafonds de la maison en rouge sang a été inspiré par un palais marocain des alentours. Le canapé-lit de cuir noir est garni de coussins en soie de la Thaïlande. Petite table en marbre noir de Saarinen. Au-dessus d'un Bouddha cambodgien en bronze, un miroir espagnol octogonal du XVIIIe siècle.*





▲ *Les fenêtres de la chambre de la tour — celle du propriétaire — sont d'inspiration mauresque. Elles dominent toute la baie, depuis le détroit de Gibraltar et la côte d'Espagne jusqu'à Trafalgar. Au milieu de la pièce, un grand lit carré, recouvert de toile de lin blanche à larges raies bleu clair et bleu sombre. Groupés au centre, une série de coussins rapportés du Siam. De forme triangulaire, ils ne glissent pas et permettent d'appuyer confortablement le dos ou les épaules. Sur le rebord de la fenêtre, flacons persans du XIXe s. en argent.*

Ci-dessus, à gauche

Dans un coin du grand salon, autour d'une fenêtre maure ancienne, quelques-unes des 15 gravures exécutées par Hollar pour Charles II d'Angleterre lorsque Tanger fut rattaché à la couronne. York Castle apparaît sur chacune d'elles. Au premier plan, tables et chaises de Saarinen. A droite, coffre marocain de cuir. Le tapis, de fabrication locale, copie les carreaux de la piscine.

Ci-dessus, au centre

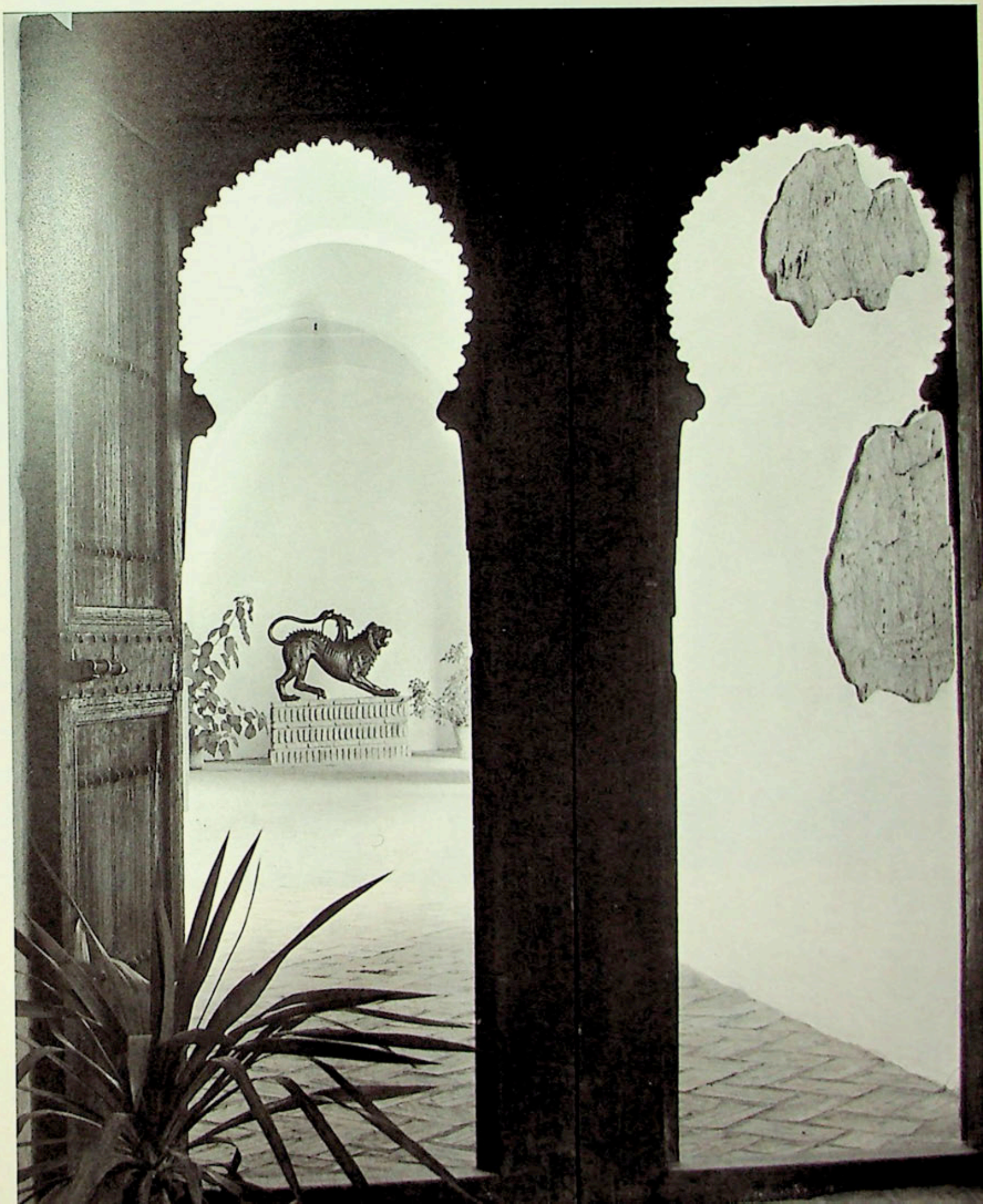
Une autre extrémité du grand salon en surplomb au-dessus de la mer. Ici la fraîcheur des murs blancs contraste avec le bleu intense de l'eau et avec les couleurs étincelantes des coussins en soie de la Thaïlande, amoncelés sur le long canapé profond, dans le style oriental. L'éclairage vient en partie du plafond et en partie de réflecteurs placés dans des cylindres métalliques sur le sol.

◄ *L'élément principal de la salle à manger est le traditionnel « moucharabieh » blanc en relief. Derrière lui, un mur bleu ciel intense augmente l'impression de profondeur et de fraîcheur. « Lampe de Gouverneur » marocaine du XVIIIe s. Meubles de Saarinen. Tapis marocain sur le sol de brique.*

▲
Vue nocturne du patio et de la piscine avec, au fond, la salle à manger (reproduite en couleur page 97). Le bassin où se reflètent les arcs de la colonnade constitue un élément décoratif, tout en étant assez profond pour qu'on puisse y nager. Au centre, une fontaine de pierre.

Le patio, la nuit. A l'arrière-plan, des papyrus dans des caisses garnies de formica blanc. Eau, plantes vertes et carreaux de terre cuite colorée sont associés ici selon la si séduisante tradition mauresque. ►

Cette vieille porte arabe à double baie ouvre sur le patio. Au fond, sur un socle de briques copié d'un modèle étrusque, une réplique exécutée au XVIIIe siècle de la fameuse chimère d'Arezzo. L'original étrusque — aujourd'hui au Musée archéologique de Florence — a été découvert en 1515 et restauré par Benvenuto Cellini. Les fragments qu'on voit à droite sont ceux de l'ancien mur de pierre laissés apparents lors de la restauration de York Castle. Ils portent des inscriptions et des graffitis, faits par les prisonniers chrétiens au XVIIe siècle. Sur l'un, une caravelle, sur l'autre, le nom d'un prisonnier anglais suivi des mots « malheureux captif ».

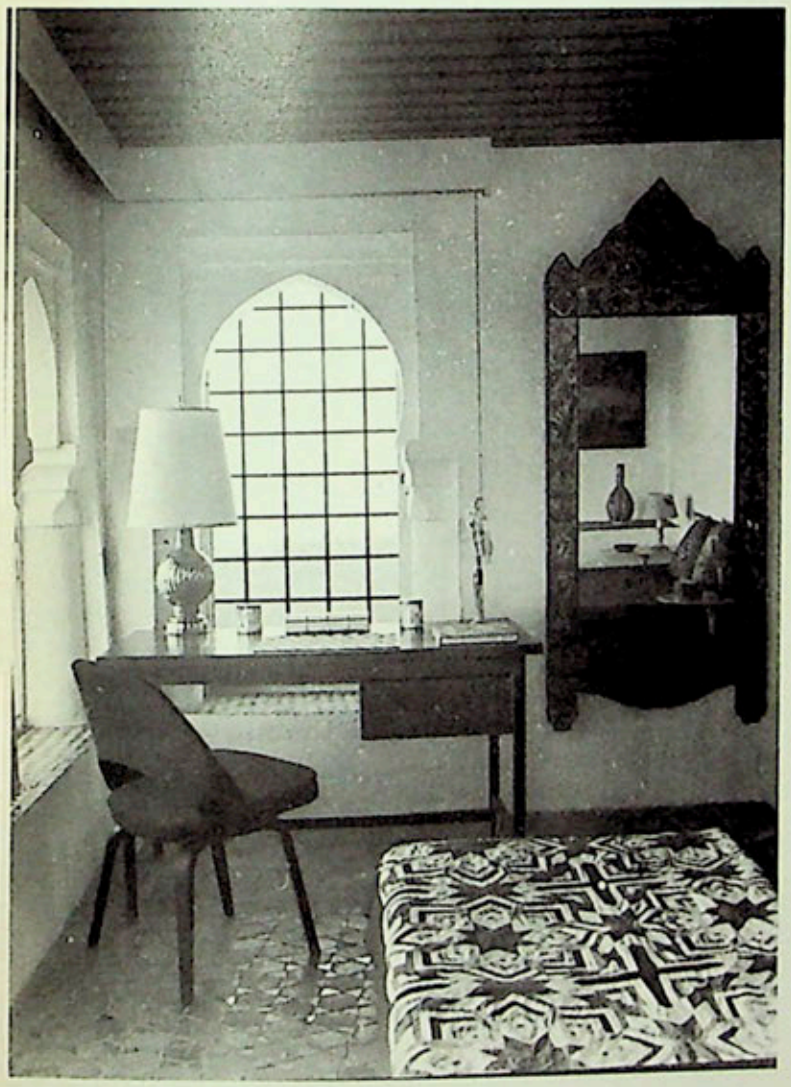


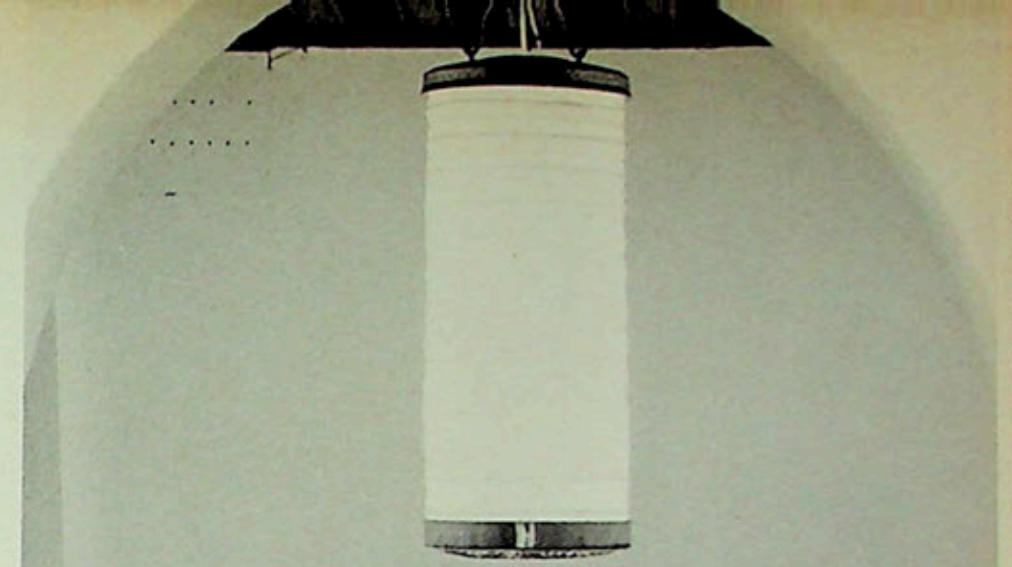
▲
Une autre vue de la chambre de la tour (voir page 97) montrant, au-delà des coussins triangulaires, l'antichambre et l'entrée. Une haute lampe colonne en papier de Noguchi apporte une note japonaise entre les deux arcatures typiquement mauresques. Dans le mur à gauche, un petit placard fermé par des panneaux persans du XVIIe siècle, en verre peint et en bois. Tabouret de Saarinen. La porte à droite est garnie de croisillons de bois noir sur fond blanc.

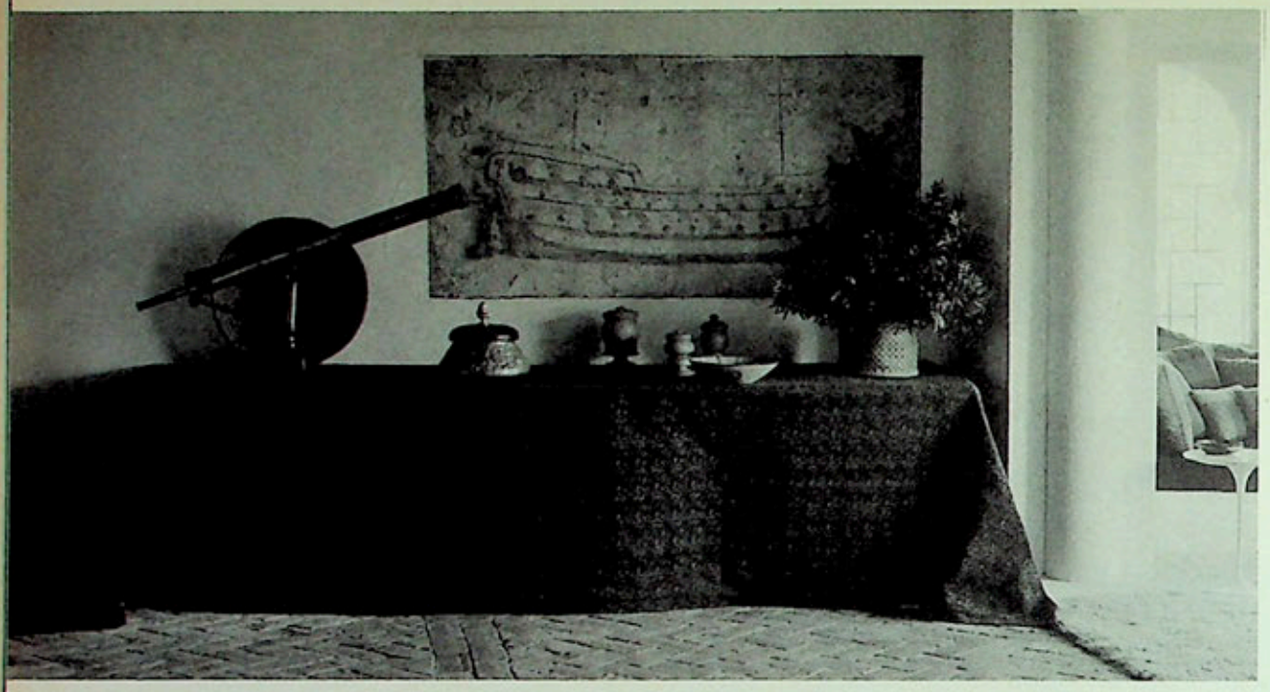
Page ci-contre, à gauche

Une chambre d'amis. Un « Ti fai fai » tahitien (applications de tissus de couleurs découpés sur une étoffe) sert de couvre-lit. Bureau de Knoll. Chaise de Saarinen. Lampe turque en argent du XIXe siècle. Miroir marocain ancien avec un cadre de verre peint. Le sol est en brique rouge, les murs sont blancs et, comme dans toutes les autres pièces, le plafond peint en rouge sang.

L'escalier qui mène des pièces principales, en bas, aux chambres à coucher. Les murs blanchis à la chaux contrastent avec les vives couleurs des mosaïques à motifs mauresques recouvrant les contre-marches. Au premier plan, une lampe persane et, au fond, une lanterne marocaine. ►

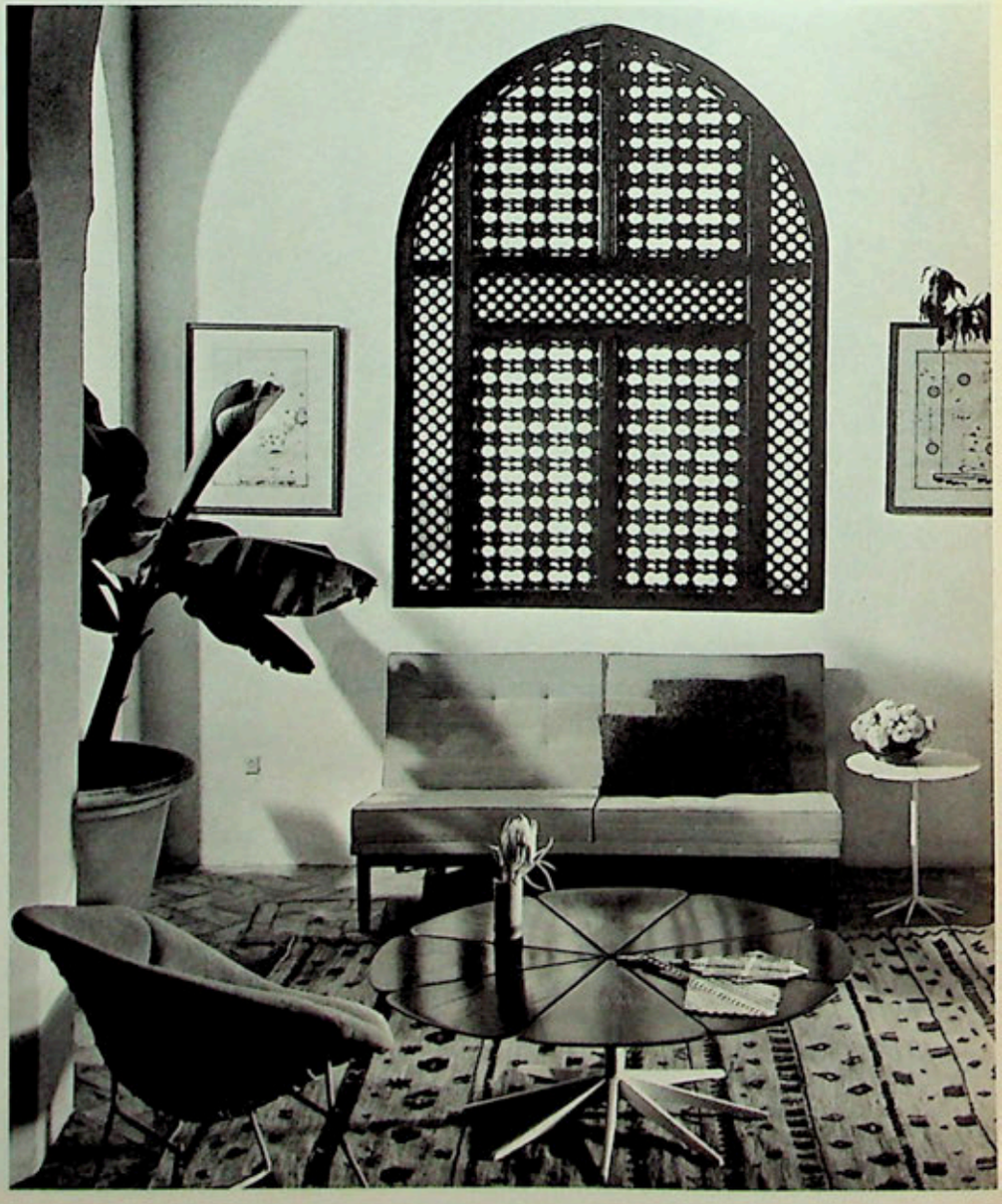






▲ *Dans un angle du grand salon, sur une table basse recouverte d'un châle de cachemire, un télescope anglais, une bonbonnière d'argent indienne du XVIIIe siècle, trois boîtes italiennes en bois et un panier siamois en osier tressé. Le bateau a été dessiné par des prisonniers chrétiens, au XVIIIe siècle. On aperçoit, à droite, le canapé reproduit en couleurs page 97.*

Un coin de la galerie, entre le grand salon et la piscine. Un « moucharabieh » grillagé donne sur la bibliothèque. Table-pétale de Richard Schultz, canapé à deux places de Florence Knoll et fauteuil de Bertoïa. Tapis berbère en raphia tissé et brodé de laine. ►



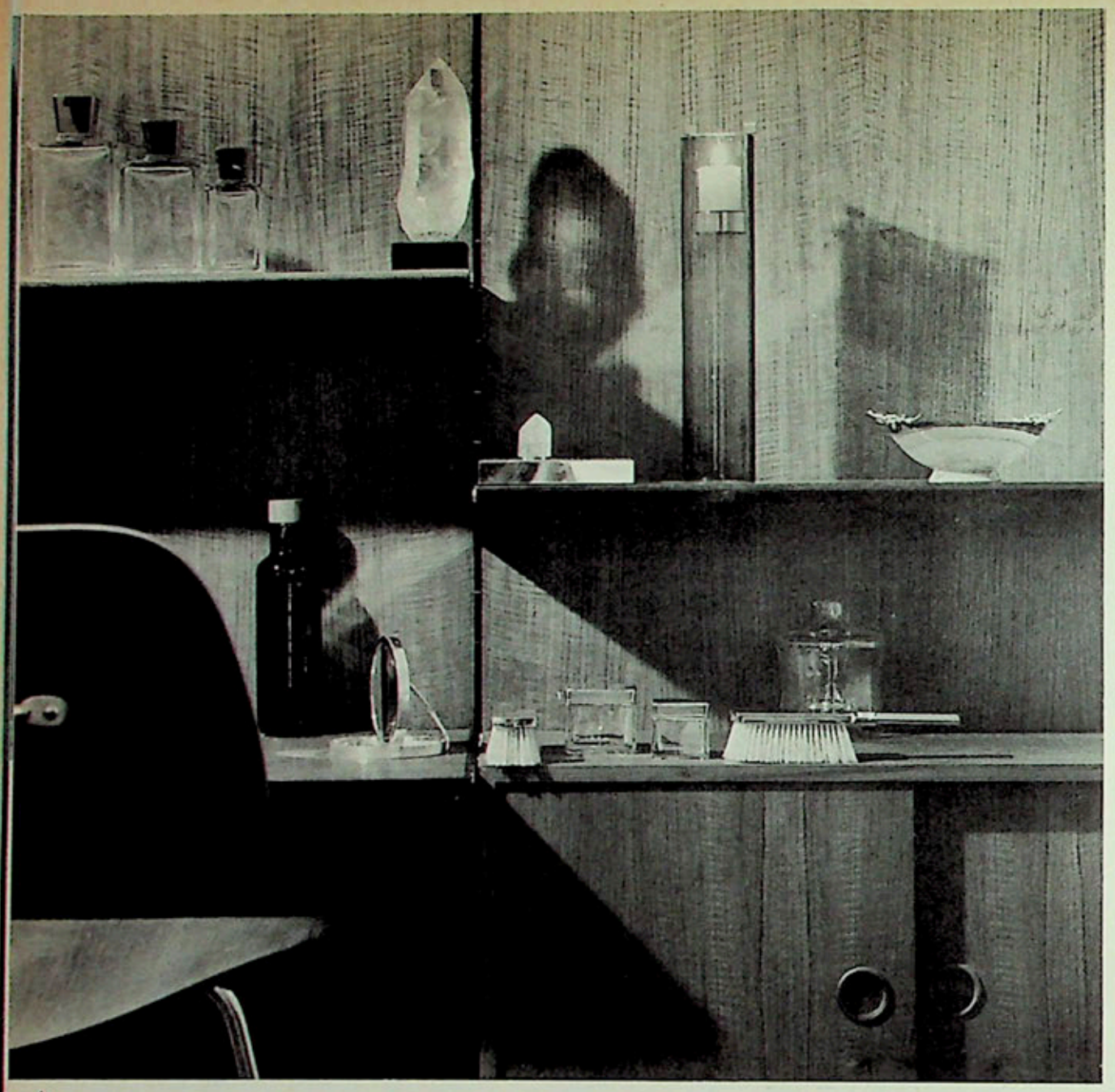
▲
L'entrée menant au living-room. Dans la partie supérieure de l'arcade, une glace reflète le patio. Des trompettes de Ramadan sont accrochées sur la colonne centrale au-dessus d'un tambour de guerre laotien du XIIe s. Au fond à gauche, commode portugaise et miroir Louis XIII.

Coiffeuses

Au premier plan, à droite, sur une petite table japonaise du XVIIe siècle, un jeu de flacons anglais en cristal et argent (Maison et Jardin). A droite, un coquillage soutenu par des branchages d'argent (Deniau) d'où s'échappent des colliers de jade (coll. C.T. Loo). Sur le sol, à gauche, un chat « repose-nuque » chinois de l'époque Song (Hagnauer); légèrement en retrait, un miroir anglais encadré de velours et serti d'argent repoussé (Maison et Jardin). Au fond, sur une table faite d'un panneau Ming, un miroir de bronze argenté, quatre épingles à cheveux (époque Tang — 618 av.-906 ap. J.C.). Une poterie à couvercle (époque Han, IIe siècle av. J.C.) et deux agrafes à vêtements. Tous ces objets appartiennent à la collection C.T. Loo.

Pour l'offrir à Marie-Louise en cadeau de mariage, Napoléon Ier commanda à Baccarat cette coiffeuse et ce fauteuil de cristal et bronze doré. A gauche du miroir pivotant, une petite coupe de cristal à pied d'argent pouvant servir de poudreuse, travail hollandais du XVIIIe siècle (Boutique Jansen); à droite, verre d'eau en opaline (Arcet). Parfum Robert Piguet.

Réalisations Jeannie Dumesnil • Photographies Pierre Berdoy



Un velours rouge du XVIIIe siècle retenu par des liens de passementerie tapisse cette coiffeuse dont le plateau est recouvert de glace. Boîtes et flacons de cristal et d'écaille. A gauche, un miroir octogonal fin XVIe à monture de bronze doré encadre une glace églomisée; à droite, une buire en bronze doré d'époque Louis XV. Au premier plan, un flacon de verre bleu dont le pied et le bouchon sont sertis d'argent (Boutique Dior). Parfum de Lubin.

▲ Comme la plupart des meubles dessinés par les architectes d'intérieur contemporains, celui-ci est transformable. L'abattant une fois ouvert, il peut servir de coiffeuse (Mobilier International). Sur l'étagère en haut, de gauche à droite: un flacon en verre fumé à bouchon de bois clair (Azan), un miroir d'argent dont la glace pivotante forme couvercle, et une belle brosserie à monture d'argent (Hermès). A l'arrière-plan, derrière la brosse à cheveux, un flacon finlandais (Chapo). Sur la première tablette, une boîte carrée de métal argenté, dont le couvercle est orné d'un cristal de roche (Strich), un porte-bougie en verre et laiton chromé (Danese, diffusé par Le Mobilier International). A l'extrême-droite, une délicate coupe d'agate dont la monture est faite de fils d'or (Schlumberger, Paris). Tout en haut, un beau fragment de quartz (coll. Cachoux) et trois flacons de toilette (Hermès).

▲ Sur cette coiffeuse de carrosse (début XIXe) démontable et spécialement conçue pour le voyage, un très beau nécessaire en écaille et argent (Portugal, fin XVIIIe) entièrement gainé de velours, dans lequel s'insèrent un jeu de rasoirs et divers objets de toilette masculine (collection Hermès). Trois flacons de cristal à étuis d'argent (Maurice Génis) garnissent la tablette amovible intermédiaire. La grande cuvette d'argent, le tapis de selle en velours brodé, la canne à pommeau d'ivoire et le coffre de voyage qui date du début du XVIIIe et a appartenu à Henri-Jules de Bourbon, prince de Condé, proviennent également de la collection Hermès. Tabatière faite d'une corne de mouflon baguée d'argent (Air de Chasse) et, à gauche, barbière 1860 (Pulcinella).

IMAGERIE POPULAIRE

Suite de la page 55

Les dépôts officiels ont tardé à les faire entrer dans leurs cartons. Depuis peu de temps seulement, ce dédain a fait place à la justice et le retard a été comblé: des acquisitions, puis des expositions ont alors permis de voir les plus belles pièces de l'imagerie française.

Comme on l'a vu plus haut, l'image n'est pas seulement d'Epinal mais de nombreuses autres localités françaises. Pour donner une idée de la dispersion des centres et permettre une amorce de documentation, nous allons donner la liste des villes d'imagerie par ordre alphabétique et signaler les meilleurs travaux. Ainsi chacun pourra poursuivre des recherches sur le point qui l'intéresse. Bien entendu, il ne s'agit là que d'un exposé rapide sans prétention encyclopédique, les dates sont souvent approximatives car les imagiers n'ont pas laissé grande trace dans les archives.

Amiens: Deux imagiers, Lefèvre-Corbinière (environ 1772 à environ 1812) et Ledien-Canda (1790-1829) font de belles images aux couleurs vives, aujourd'hui très rares. (Percheval: La tradition gothique dans l'imagerie populaire; les images éditées à Amiens. 1908)

Avignon possède des imagiers au XVIIe siècle, mais ne prend toute son importance qu'au XVIIIe avec les Leblond et les Calvet. Beaucoup d'images sont gravées sur cuivre. (S. Gagnère: Catalogue de l'imagerie religieuse avignonnaise... 1943.)

Beauvais. De 1806 à 1828, Diot, puis son gendre Dupont-Diot, exécutent des images devenues rares. (A. Aynaud: L'imagerie de Beauvais. 1951.)

Besançon. Plusieurs ateliers, dont celui de Tissot, cartier et ses successeurs, travaillent durant une grande partie du XVIIIe siècle.

Belfort. De 1829 à 1842, Clerc imprime des images de grand format, souvent bilingues: allemand et français. Ses graveurs sont Boulay et Gondelfinger. Les coloris sont vifs et les planches se signalent par un grand souci de décoration. (L. Delarbre: L'imagerie populaire belfortaine. 1960.)

Caen. Une famille Picard, plus tard Picard-Guérin, édite une grande quantité de planches entre 1810 et 1840. Le coloris est agréable et les sujets souvent tirés des images de la rue Saint-Jacques à Paris.

Cambrai. L'imagier Hurez emploie, entre 1810 et 1818, le graveur Godard originaire d'Alençon (1768-1838). Son papier est presque toujours bleuâtre; il vend ses bois à l'imagier parisien Glémarec.

Chartres. C'est l'un des grandes centres de l'imagerie française tant par l'importance de sa production que par la qualité de ses graveurs et le charme de coloris. Barc et Hoyau travaillent entre environ 1760 et environ 1780; ils emploient comme graveurs Thomas Blin, Louis et Guillaume Allabre. Un frère de ces derniers, Marin Allabre, achète les bois de Barc et devient le seul imagier chartrain (environ 1782-1805); son gendre Garnier-Allabre lui succède et mène l'atelier jusqu'en 1828. Il utilise encore les bois anciens tandis que les graveurs Fleuret et Thiébault viendront plus tard apporter un genre, nouveau certes, mais décadent. (J. M. Garnier: Histoire de l'imagerie populaire, à Chartres (1869); cet ouvrage est intéressant parce que l'auteur a vu faire des images vers la fin de l'atelier. M. Jusselin: Imagiers et cartiers à Chartres (1957); complété par A. Aynaud: Inventaire des images connues. C'est le travail le plus scientifique qui ait été fait sur un centre.)

Epinal possède des imagiers aux XVIIe et XVIIIe siècles. On peut citer Didier (1760-1786), mais le grand homme de l'imagerie spinalienne est Jean-Charles Pellerin. Né en 1756, il fonde sa maison en 1790 et la dirige jusqu'en 1822 avec Revcillé, Vanson et le fameux Georgin comme graveurs. Nicolas Pellerin, son fils, et Vadet, son gendre, continuent son œuvre de 1822 à 1851. C'est alors une importante affaire industrielle qui embauche en 1847 un dessinateur sorti de l'atelier de Delaroche, Charles Pinot, dont le crayon conventionnel met fin à la naïveté. Depuis 1852, et aujourd'hui encore, l'imagerie est entre les mains de la famille Pellerin. Charles Pinot quitte Pellerin en 1860, fonde sa propre imagerie qui, après divers avatars sociaux, est rachetée par Pellerin en 1888. (Perrout: Les images d'Epinal (1912). J. M. Dumont: La vie et l'œuvre de Charles Pellerin (1956). F. Blaudez et A. Jacquemin dans: Epinal et l'imagerie populaire (1961).

Le Mans. Portier est imagier vers 1783 et jusque vers 1810; mais l'atelier le plus important est celui de Leloup (fin XVIIIe siècle à environ 1820). L'imagerie mancelle a beaucoup d'analogie avec celle d'Orléans, tant dans la gravure que dans les coloris (Cordonnier-Détrie: nombreux articles dans les revues locales.)

Lille. On trouve dans cette ville plusieurs imagiers, notamment Martin-Delahaye (début XIXe siècle à environ 1833) et surtout Castiaux et son gendre Blocquel (1820-1840) dont la production est très importante. (Elise J. P. Seguin: L'image de Lille, catalogue d'exposition 1957-1958. A. Aynaud: L'imagerie lilloise ou Porret père et fils (graveurs) 1950.)

Metz. Plus tardive, l'image de Metz, après Toussaint (1822-1836), prend son essor avec Dembour (1835-1840), puis Dembour et Gangel (1840-1852) qui, après plusieurs transformations, dure jusqu'en 1879. Concurrents sérieux d'Epinal, Dembour et ses successeurs éditent un grand nombre de belles planches militaires aux coloris profonds. Alors que le genre se dégrade, Metz imprime les premières images dorées (Barbé: L'imagier de Metz, 1950).

Montbéliard a comme imagier Deckherr, éditeur du fameux almanach du Messager boiteux, de 1803 à 1840.

Nancy possède deux ateliers, celui de Desfeuilles, environ 1824 à 1838, qui emploie comme graveur Thiébault, venant de Chartres, et celui de Lacour qui édite de 1830 à environ 1835-36 et vend ses bois à Metz. (A. Desfeuilles: Les images de la fabrique de Desfeuilles, à Nancy, 1958.)

Nantes. Toute une dynastie de Roiné y travaille d'environ 1780 à environ 1850. Ses images ont un violet ponceau et un vert foncé particuliers. Un guillochis dans les terrasses des paysages est la caractéristique d'un graveur encore inconnu.

Orléans. Ce centre, très important à la fin du XVIIIe siècle, possède déjà des imagiers au XVIIe siècle: Sevestre, puis Sevestre-Leblond qui travaillent jusqu'en 1770. De 1774 à 1800, c'est Letourmy qui sort de magnifiques planches. A la Révolution, abandonnant les images religieuses, il édite des sujets révolutionnaires d'une grande beauté. Le coloris et la composition sont proches de ceux des toiles imprimées. D'autres imagiers: Perdoux, Huet-Perdoux (1780-1816), Rabier-Boulard (1812-1843), créent de très belles planches; il n'y a pas d'images quelconques à Orléans. (A. Martin: L'imagerie orléanaise. 1928; R. Saulnier: L'imagerie du Val de Loire. 1945.)

Paris. On y rencontre peu de xylographes, et surtout des graveurs en taille-douce. Ce sont des familles: les Chéreau (1730-1819), Basset (1715-1855), Jean (1785-1846), qui, dans la rue Saint-Jacques, sortent de grandes quantités d'images copiées par les xylographes de province. A côté de ces grandes familles, Julienne (vers 1830) et son graveur Garson, installé plus tard à son compte, ainsi que Glémarec (1845-1860) restent fidèles à la gravure sur bois et proposent également des « canards » célébrant les événements importants et rendant compte des crimes dans un style mélodramatique. (P. L. Duchartre et R. Saulnier: L'imagerie parisienne (s.d.); J. P. Seguin: Nouvelles à sensation, canards du XIXe siècle (1959).)

Rennes, dont les images, taillées avec rudesse, sont belles et rares, a pour imagiers Mlle Le Dilais (environ 1823-1830), J. M. Lefas (1823), Pierret (1826-1836) puis son fils. Le Musée de Dinan possède une belle collection de bois.

Strasbourg possède une imagerie exclusivement militaire à l'usage des amateurs de découpages. De la fin du XVIIIe siècle à 1880, se succèdent Striedbeck (environ 1791 à environ 1802), Arbogast (Empire et Restauration), Pflüger (1830-1850) et enfin Silbermann (1838-1870), qui cède à Fischbach (1872-1881), ces deux derniers étant des imprimeurs industriels. (P. Martin: Les petits soldats de Strasbourg, 1950).

Toulouse est célèbre par les belles images religieuses et profanes qu'éditent les Abadie (1806-1840). Le retour des Bourbons et l'actualité (ainsi la naissance du duc de Bordeaux) donnent lieu à des séries très attachantes. (R. Mesuret: Essai sur les sources iconologiques de l'imagerie toulousaine, 1953.)

L'étude des images est une grande leçon de vérité. Alors que bien des artistes médaillés des salons et consacrés par leurs contemporains ont sombré dans l'oubli, les imagiers, qui laissent parler leur cœur et composent leurs images avec un sens inné du dessin et du coloris, se voient attribuer aujourd'hui la place d'honneur qu'ils méritent.

Si vous voulez en savoir davantage

Apprenez à mieux connaître les images en regardant celles du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale et du Musée des Arts et Traditions Populaires. Visitez le Musée de l'Imagerie à Epinal, la Salle d'images du Musée de Chartres et du Musée Paul Dupuy à Toulouse. Et ne manquez pas de voir les expositions organisées par ces différents musées, qui permettent toujours d'intéressantes confrontations.

En dehors de la bibliographie très sommaire donnée dans le corps du texte à propos de chaque centre d'imagerie, consultez l'ouvrage de P. L. Duchartre & Saulnier: L'Imagerie populaire. Les images de toutes les provinces, du XVe siècle au Second Empire *(1925), et celui de L. Ferrand — auteur de l'article que vous venez de lire — et Ed. Magnac:* Guide bibliographique de l'Imagerie populaire *(1956).*

Bijoux et objets précieux de notre temps

L'année dernière à New York, une importante galerie consacrait à un artiste français une exposition qui remporta un succès considérable. Les œuvres exposées n'étaient pas des toiles, des marbres ou des bronzes: elles étaient faites de pierres et de métaux précieux et toutes étaient déjà entrées dans des « collections particulières ». L'artiste dont on présentait les œuvres était Jean Schlumberger, qui passe aux yeux de beaucoup pour le plus remarquable créateur de bijoux de notre temps.
Il est significatif que, pour réaliser autrefois son premier bijou, Schlumberger ait utilisé une fleur en porcelaine de Sèvres trouvée au Marché aux Puces. Ce modeste œillet panaché reçut une collerette et des étamines d'or, un cœur de pierres précieuses et brillants. Le bijou révélait déjà certains des traits caractéristiques que son créateur allait mener à un haut degré de perfection au fur et à mesure que s'affirmerait sa maîtrise: l'amour des formes et des couleurs exprimé avec rigueur qui ajoute encore à l'art des

(Suite en page 112)

Page 109

Une guirlande de tulipes d'or ciselée toutes différentes, quelques insectes et des liens d'or et de brillants forment ce collier d'une admirable maîtrise d'exécution.

Croix en or ciselé, baguettes d'émeraudes. Les bras de la croix se prolongent en ailes d'anges faites de saphirs et d'aigues-marines de tons dégradés. Hauteur : 13,5 cm.

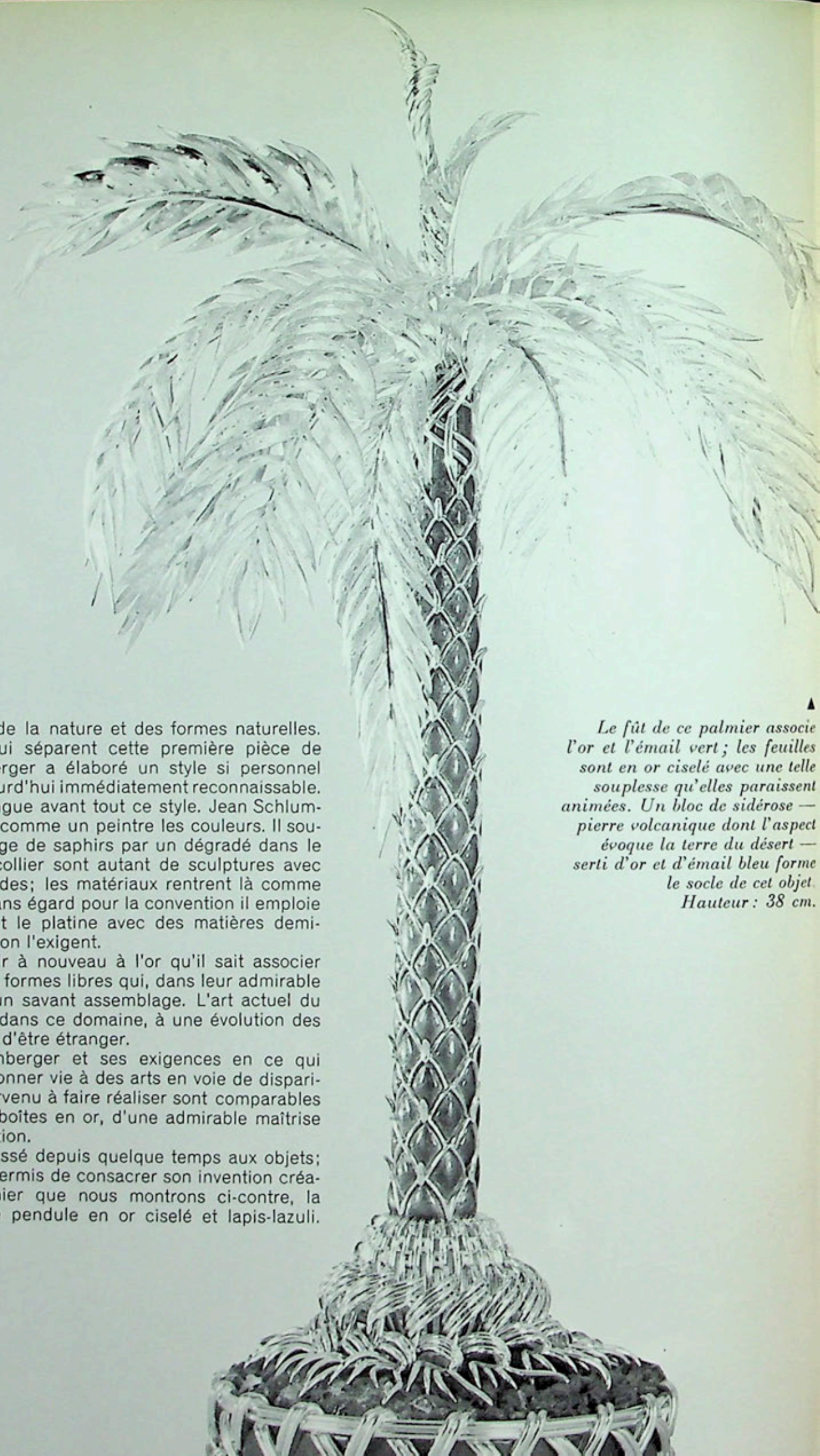
Ci-dessus à gauche

Clip en forme de coquillage. Le corps est composé d'or et de baguettes d'améthyste de plusieurs tons. Des pierres serties de platine et soulignées par des éléments d'or enrichissent l'extrémité de la conque. Ce bijou montre bien comment l'imagination créatrice de Jean Schlumberger se développe à partir de formes naturelles et avec quel bonheur il associe or, platine, pierres précieuses et semi-précieuses.

Ci-dessus, à droite

Également en forme de coquillage, ce clip est fait de brillants, de saphirs de tons dégradés montés sur platine et relevés d'or.

◀ *Le corps de ce dauphin est en brillants montés sur platine ; des éléments d'or soulignent les formes des écailles, des nageoires et de la tête. Les pierres de couleur n'interviennent que pour les yeux et la bouche.*



Le fût de ce palmier associe l'or et l'émail vert ; les feuilles sont en or ciselé avec une telle souplesse qu'elles paraissent animées. Un bloc de sidérose — pierre volcanique dont l'aspect évoque la terre du désert — serti d'or et d'émail bleu forme le socle de cet objet. Hauteur : 38 cm.

grands joailliers du passé, l'amour aussi de la nature et des formes naturelles. Pendant les vingt et quelques années qui séparent cette première pièce de l'exposition de New York, Jean Schlumberger a élaboré un style si personnel qu'un objet ou un bijou qu'il a conçu est aujourd'hui immédiatement reconnaissable. C'est la sûreté du sens plastique qui distingue avant tout ce style. Jean Schlumberger est un coloriste utilisant les pierres comme un peintre les couleurs. Il souligne par exemple la rondeur d'un coquillage de saphirs par un dégradé dans le bleu des pierres. Un clip, une bague, un collier sont autant de sculptures avec un poids, une masse, un volume et des vides; les matériaux rentrent là comme dans la sculpture au service de la forme. Sans égard pour la convention il emploie les pierres précieuses, les brillants, l'or et le platine avec des matières demi-précieuses si les harmonies de la composition l'exigent.

Jean Schlumberger n'hésite pas à recourir à nouveau à l'or qu'il sait associer avec le platine et les pierres pour créer des formes libres qui, dans leur admirable souplesse, ne semblent jamais résulter d'un savant assemblage. L'art actuel du bijou lui doit beaucoup et nous assistons, dans ce domaine, à une évolution des formes et des couleurs à laquelle il est loin d'être étranger.

L'audace de l'inspiration de Jean Schlumberger et ses exigences en ce qui concerne l'exécution, ont pour effet de redonner vie à des arts en voie de disparition: les ciselures et les émaux qu'il est parvenu à faire réaliser sont comparables aux plus belles productions de jadis. Ses boîtes en or, d'une admirable maîtrise d'exécution, sont déjà des objets de collection.

Schlumberger s'est particulièrement intéressé depuis quelque temps aux objets; l'enthousiasme d'amateurs fervents lui a permis de consacrer son invention créatrice à des objets d'art comme le palmier que nous montrons ci-contre, la croix reproduite page 110 ou encore une pendule en or ciselé et lapis-lazuli.

Suite de la page 65

Lien souple : c'est le sous-titre de notre revue. Secrétaire international, sans doute ai-je eu à coordonner Cobra, mais si je faisais de l'organisation, c'était pour que nous puissions faire les quatre cents coups. Rigoureux, nous l'étions pour nos principes matérialistes-dialectiques et anti-individualistes, mais sans rites, et nos erreurs furent peu nombreuses. Pour la création, nous n'avons pas eu à nous plaindre d'avoir des alliés trop abstraits ou trop surréalistes, témoins, parfois incitateurs, de nos brassages. C'est dire que nous étions Cobra sans répit, c'est expliquer qu'au bout de trois ans, nous l'abandonnâmes, notre marché commun de la misère et de l'exubérance.

Cobra fondé, nous nous retrouvons à Copenhague. Les Hollandais participent à l'exposition « Hoest ». Jorn et moi publions le numéro 1 de la revue « Cobra », au début de 1949. A Bruxelles, j'ouvre la première exposition internationale, beaucoup de valises, au Palais des Beaux-Arts (cfr. « Cobra » nº 2). Un visiteur, Alechinsky, se jette au feu. Le cinéma expérimental, de Léger à Groucho, occupe le numéro 3 de la revue; en 1950, de Heusch, ethnologue moins nordique que P. V. Glob, tournera « Perséphone », le seul des « Cobra-films ». A Bregneroed, Jorn ouvre le premier congrès. A Bruxelles, où paraissent le bulletin « Le Petit Cobra » et les tracts « Le Tout Petit Cobra », les Ateliers du Marais jouent au Bateau-lavoir. Insalubre, la rue du Marais! Insalubre, à Amsterdam, Sint Olofspoort où nous perchons à la fin de 1949, pendant la Ire Exposition Internationale d'Art Expérimental-Cobra! Cette exposition, que nous offre l'étonnant Sandberg, c'est « le grand rendez-vous naturel » (cfr. « Cobra » nº 4) et la rencontre du public, perdu par nos libertés, lui qui est dressé à obéir à des formes fixes, abstraites ou non. Il nous reste à fonder là, au Stedelijk Museum, l'Internationale des Artistes Expérimentaux, qui sans supprimer Cobra l'élargit, des Allemands, des Anglais, des Français, des Suédois s'étant ralliés à nous. Tant de fois le mot *expérimental!* Tant de fondations! Pourquoi?

« Indispensable, dit Alechinsky, de posséder un terrain suffisamment libre pour nous permettre de grandir dans des vêtements trop larges, un terrain facilitant tout un registre d'expériences. Il nous faut une brousse, de quoi nous tailler des milliers de sentiers. » Nos expériences inédites, comme celle de la Cinémagique de Belthe que, qui projetait des taches vivantes sur du papier sensible, étaient branchées sur l'expérience permanente du tableau: l'expérimentation a des degrés, mais pas de fin. Elle est dans Cobra une remise en question qui fait rebondir la spontanéité, dans chaque tableau et d'un tableau à l'autre. L'œuvre doit rester en devenir, vers le spectateur et vers le créateur même. Il me semble que c'est aussi l'angoisse de la mort qui détermine l'attachement de ces peintres à des réalités-mythes élémentaires et leur peur de la fixation parfaite, du chef-d'œuvre, de l'arrêt. Contradiction vivante, créatrice, exprimée encore par le refus de faire des brouillons et l'affirmation du caractère expérimental de chaque œuvre. Le rectangle du tableau, rectangle qui est une « abstraction froide », a donc plusieurs fonctions. Ces peintres luttent contre lui dans la création et puis l'acceptent, car il est pour eux un arrêt provisoire, qui permet d'entreprendre une autre œuvre et d'« essayer de sauter mieux » (Pedersen). De même, nos activités « publiques » comportaient des achèvements, des ruptures, des recommencements.

Quant à notre volonté de travailler ensemble, en « kholkozes volants » (Atlan), elle n'est pas moins polyvalente! Cobra est une connivence de nécessités. Il faut aux Danois, vers 1948, faire surface. Après tant de travail, leur danger, c'est « le confort de l'adaptation » (Jorn). Pleins de fougue neuve, les Hollandais et Alechinsky cherchent un appui qui n'ait aucun argument d'autorité. Collectif, Cobra l'est dans le jeu des influences, dans telles œuvres à plusieurs mains, et dans l'anti-spécialisme: les peintres écrivent, les écrivains Claus, Lucebert, le musicien Calonne dessinent. Mais le fond de l'affaire, c'est le complot des subjectivités. Ces spontanés ont confiance. Ils croient que « la poésie doit être (et peut être) faite par tous » et surtout que si le peintre va loin en lui-même, il trouve des mythes qui appartiennent à la collectivité. « En contact étroit avec ce qui remue chacun, l'art prend une signification pour tous » (Pedersen). Il n'y a là rien de paradoxal! Les mythes les plus intimes expriment les nécessités, les envies, les peurs générales — et, souvent, leurs objets.

Au départ de Cobra, Jorn a 34 ans; Appel, 27; Constant, 28; Corneille, 26; Alechinsky, 21. Danois de choc, de la province la plus sauvage du Danemark, le Jylland, dont la forme est familière à son œuvre, Jorn est un être vif, jamais emporté, capable de grands tourments. Il ne craint pas de se contredire. Solitaire, il a l'esprit collectif. Tout Cobra est formé par son énergie généreuse et la façon qu'il a de donner des leçons et de les saper. S'il est obsédé, c'est profondément: il a horreur des conforts. Une tension anime la plupart de ses tableaux, à quoi s'ajoutent la diversité de ses techniques et les sauts de carpe de ses actions. Il écrit volontiers des théories: « Je me repose ». L'art moderne, l'art primitif y sont redéfinis. L'indécision danoise est chez Jorn, chez Jorn surtout, motrice; il la décompose en une suite d'options. S'il aime cerner une forme ou une activité, c'est pour la « sauver » et s'en défaire. La Bibliothèque de Cobra est de son initiative. En 1947-1948, sa peinture est d'une vaste franchise de formes, développe des chevauchements, des « calembours plastiques » et chromatiques, assez souvent dans des enserrements sombres. Cobra dépassé, il en tirera une liberté plus « hilare ». Son trait va se dénouer. Jorn est infernal (« Le Cheval d'Enfer »). Pedersen est de mer et de ciel (ses chevaux ailés).

Appel, lui, est peintre et c'est tout. Il n'écrit rien. Pendant Cobra, ses tableaux montrent des visages assez durs d'enfants, dans un jeu de couleurs pures. Il bariole du bois, en fait des animaux. L'enfance va l'emporter sur les enfants, l'animalité sur les animaux. La peinture commence à proliférer, la cohérence devient saccadée, dans des couleurs fraîches et chargées. Il fait des céramiques, en les brisant. Il a besoin de briser, de s'enfoncer. C'est son déploiement. Il est solitaire, d'une santé dramatique. Il laisse à la matière le soin de rêver.

Chez Constant, la création est d'une lucidité cruelle. Lucidité qui l'a conduit à traverser, dans Cobra, toute la spontanéité, passant par l'agressivité, la vociférations, la tache, le rire, et puis à laisser ceux-ci et à construire les éléments précis d'une ville imaginaire: la Nouvelle-Babylone.

Corneille est peut-être le plus heureux, et le plus attentif aux structures des choses et du tableau. Le vent d'Amsterdam, « terriblement caressant, capricieux, tyrannique », l'a inspiré, mais il aime aussi qu'Amsterdam ressemble à un plan de ville. Il est en 1948 l'homme des villes, des canaux, des fenêtres. Il va découvrir la minéralité, les plages africaines, les sables qui jouent à la ligne sous le cercle rouge.

Alechinsky résout son inquiétude dans la précipitation et cette précipitation dans Cobra, qui pour sa peinture est d'abord un ralentissement: il n'a plus le temps. Avant, il a peint des enchevêtrements, des figures graves et des images populaires. En 1948, ses quelques toiles sont plus ironiques puis plus élémentaires. Il va à la vie végétale, aux fourmillements d'herbes et aux fourmillements seuls. Il se rassemblera dans un rire profond, amer, une large écriture et une mythologie animée.

Et les écrivains? Du secrétariat à la théorisation, ils sont professionnels, comme l'architecte Van Eyck structurant les grandes expositions de Cobra. Ils répondent aux tableaux par des poèmes. Quelques-uns passent à la peinture. Ceux qui sont de langue française — parmi lesquels Jaguer et Ragon sont de France — imposent à Cobra un véhicule à remplir autrement. Le français est le premier internationalisme de Cobra et une obligation féconde. « La morale, c'est le moral », dit Jorn. N'oublions pas l'entrée du poème dans la pâte: les tableaux-mots.

L'écriture, voilà le lien naturel du poème et du tableau. Et voilà par quoi plusieurs peintres et plusieurs écrivains belges réalisent leur spontanéité. Alechinsky, gaucher, est inspiré par ses problèmes. Avant 1948, Ubac scrute l'écriture runique, et Van Lint peint des pages d'écriture. Encore surréaliste, j'observe les mots que j'ai trouvés tout faits parmi les herbes. « Pour une Physique de l'Ecriture » est le titre d'une étude d'Havreanne. L'examen de l'écriture nous révéla que deux spontanéités s'unissent dans Cobra: celle-ci devance l'habileté, celle-là l'intègre, allers-retours qui reflètent bien la situation d'un art sauvage dans la civilisation. Tous les chemins, on le voit, nous ont éloignés de Rome, et provisoirement de Paris. Les Danois ont réveillé le vieux géant Holger Danske, qui dormait dans les caves d'Elseneur. Ce qui a déterminé les Hollandais, c'est aussi l'enfance, la redécouverte de l'enfance, qui court la mémoire et les rues. Des deux peintres que nous rencontrons à Paris, l'un, Atlan, assemble de frais et rudes thèmes africains, l'autre, Doucet, fait des graffiti d'enfant. Mais quel que soit le cheminement, aucun de ces peintres n'utilise de matériaux nouveaux, pouah! Cobra est aussi la rencontre des pré-traditions païennes et des traditions techniques de la peinture à l'huile. Ce « cheval d'Enfer » est-il de Troie? Quelle absurdité, en tout cas, de parler d'« avant-garde » à propos de Cobra, jeune maladie qui a de vieilles santés.

Je parlais d'un roman. 1950 est l'année de l'installation et donc, en bonne dialectique, de la lutte contre l'installation. Les quinze monographies de la Bibliothèque de Cobra, écrites par de Heusch, Jaguer, Laude, Ragon et moi, fixent quelque chose, à Copenhague. A Hanovre, Götz publie le numéro 5 de la revue. A Bruxelles, le

numéro 6 montre les affinités de l'art expérimental et de l'art populaire. « Monsieur Cobra » ouvre une exposition de photographies, où apparaît Vandercam, qui sera peintre. A Liège, Collignon fonde « Cobra-Réalité ». A Amsterdam, Corneille et moi dessinons-écrivons « Jambages au cou ». A Paris, où les Hollandais exposent chez Colette Allendy et les Danois au Salon des Surindépendants, Alechinsky, Collignon, Corneille, Doucet participent à l'exposition « Les Mains ébouies », à la galerie Maeght. A Copenhague, Alechinsky et moi visitons une immense exposition de Pedersen dans un palais de bois. Dans l'insalubrité, Appel et Corneille s'installent à Paris. A Bruxelles paraissent « La Main heureuse » de Bury-Havrenne et « L'Aventure dévorante » de Noiret-Bury. Le numéro 7 de « Cobra » regarde les comic strips et inventorie les spirales. A Copenhague, Jorn reçoit Hultén, Osterlin, Alechinsky, Bury au groupe-salon « Spiralen ». La spirale est notre emblème de passe. Je n'avais pas vu que le cobra... Morphologue sans défaillance, Jorn l'a vu. Ubac, lui, a magnifié les yeux. Des yeux, Cobra en fourmille, comme de gueules. Une folie éveillée et dévorante. Et, je le disais, des rencontres d'archétypes.

Rencontres qui n'avaient rien de livresque. Nous courions (et écrivions) sans lire. Les voyages étaient comme les tableaux: de brusques sauts, des visites aux centres, des retours aux racines. Cobra est le dessin d'un double élan: le Danemark redescend vers le Sud, rencontre la Hollande et la Belgique, où le mythe du Sud est plus nuancé, et qui s'élancent d'abord vers le Nord. Paris, où les *ismes* sont épuisés, où la « jeune peinture française » est peu de chose, où l'abstraction froide et le « réalisme-socialiste » sont des solutions de fuite, Paris est alors beaucoup plus disponible qu'inspirant.

Les arts sauvages que Paris avait contribué à découvrir, en Afrique surtout, assez loin, étaient restés des arts *exotiques*, presque rassurants, beaucoup plus étudiés et admirés qu'assumés ou revécus; on le sait, il est exceptionnel qu'ils aient rallumé chez des artistes de l'école de Paris, ou du reste de l'Europe, toute une primitivité. Les artistes de Cobra, les premiers de notre partie du monde, ont retrouvé toute leur primitivité « sur place », la plupart assez loin dans le temps, et « décolonisé » l'art sauvage. La grande erreur serait de réduire le phénomène à quelques idées que le Sud entretient au sujet de l'expressionnisme et de la Scandinavie: pour beaucoup, Cobra, c'est l'expressionnisme des brumes. Or, ces « brumes » débordent de couleurs fraîches. Et l'influence expressionniste subie par quelques peintres de Cobra, à leurs débuts, était mêlée à d'autres influences; surtout, aucun des excès auxquels aboutit Cobra n'est séparable de la totalité spontanée que j'ai tenté de décrire. Peut-on s'en tirer en parlant d'un mélange de surréalisme et d'abstraction? Ce mélange a parfois été un détonateur, n'a jamais été le fond. Cobra développe le surréalisme jusque dans des conséquences imprévues. Et dans un *matérialisme* énergique: pas d'« automatisme psychique pur » (cfr. Jorn, « Cobra » n° 1)! Et pas plus de « modèle intérieur » que de modulor! Ou bien insistera-t-on sur le mélange abstraction-figuration?... Ce serait considérer les artistes de Cobra selon des problèmes que d'autres se posent aujourd'hui, et que la spontanéité résout sans balancer.

N'oublions pas la perspective de temps, qui remplace les perspectives classique, cubiste, surréaliste. Sans doute peut-on voir aussi tout le groupe dans une perspective, comme s'il était un seul peintre, peignant tantôt de plus près, tantôt de plus loin. Il faut voir, enfin, que quelques peintres ont été tout le groupe, à eux seuls. Quant à la perspective du roman: 1951, la dernière année, c'est la rencontre de la catastrophe plutôt que de la gloire. A Paris, Ragon ouvre en février une exposition à la galerie 73; en avril, Jorn, Appel, Balle, Corneille, Egill Jacobsen sont les « cinq peintres de Cobra » à la galerie Pierre. Le numéro 8-9 de la revue (Dubuffet, Ponge, Schade, Tijtgat) ne paraît pas. Alechinsky et moi formons la IIe Exposition Internationale d'Art Expérimental-Cobra, qui remplit d'octobre à novembre le Palais des Beaux-Arts de Liège; autour d'elle, un Festival du Film Expérimental et le numéro 10 de la revue. Van Eyck a planté les granits de Heerup sur un carré de charbon. Les cuivres rouges de Reinhoud sont des animaux de village; les plâtres coloriés d'Appel, des animaux enfantins; Etienne-Martin expose son dragon. Les métaux de Tajiri mordent. Les bois de Thommesen s'élancent. La sculpture expérimentale domine. Sont présents aussi, parmi les inconnus, Miró, Bazaine, Giacometti, Lam. Nous avons invité des parents pour « mourir en beauté » (ultime slogan). Jorn a intitulé « Le Radeau de la Méduse » une toile libre et serrée qu'il expose. Il est au sanatorium de Silkeborg, Jorn, et je dois l'y rejoindre.

Atlan, Havrenne sont morts. Les païens survivants, ayant labouré leurs terres, changent quelquefois d'espace, de temps. Alechinsky filme l'écriture, au Japon. Aux Etats-Unis, que malgré Pollock nous ignorions, Appel peint le jazz. Pedersen est Népalais. Claus est Cubain. Corneille est Ethiopien. Jorn est dans le Sud (il y trouve les traces des Vikings) tandis que je suis dans le Nord. Les spirales sont conséquentes.

Si vous voulez en savoir davantage

En plus des publications mêmes du mouvement, citées ci-dessus, et de quelques catalogues d'expositions (Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, etc.), on peut consulter le numéro de Museumjournaal, *revue de langue néerlandaise, consacré à Cobra (janvier-février 1962).*

PEINTURE ESPAGNOLE

Suite de la page 40

Deux artistes, étaient unanimement salués comme les chefs de la nouvelle Ecole (ils n'étaient du reste allés en Espagne ni l'un ni l'autre): Ziégler et Adolphe Brune. Charles Blanc, en 1839, dans la *Revue du Progrès*, n'hésite pas à les mettre plus haut que Delacroix auquel il conseille d'imiter Brune. Hélas! le malheureux Delacroix n'eut pas le temps matériel de tirer profit de cet avis, car, dès la fin de 1839, l'Ecole Franco-Espagnole, avec ses deux chefs, disparaît complètement de l'horizon. En 1840, les volages gazettes sont muettes à son endroit. En 1845, Adolphe Brune émerge dans le premier *Salon* de Baudelaire... en tant qu'émule du Guerchin et des Carrache.

Fort heureusement, c'est à plus long terme que s'exerça l'influence de la peinture espagnole, d'abord sur Courbet, nous l'avons vu, sur Millet aussi, puisqu'elle donna un parrainage ancien à la notion de réalisme. Ensuite et surtout, — si l'on considère la facture, la composition, la couleur, l'expression, les sujets, — sur Manet.

Manet est sans doute le seul peintre français qui ait non pas seulement emprunté à la peinture espagnole une idée générale, une autorisation supplémentaire de secouer la tradition italianisante, un pittoresque de convention, ou même un naturalisme sincère, mais, au moyen d'une subtile transposition de l'équilibre des images, de l'épiderme pictural, de l'utilisation des gris et des noirs, du découpage des formes et des surfaces, des rapports de tons, le seul qui ait nourri sa propre imagination de la substance *poétique* de Velasquez et des gravures de Goya. C'est ce que les contemporains comprirent mal. Thoré, rendant compte du Salon de 1864 dans l'*Indépendance Belge*, « défend » Manet de la façon suivante: « M. Manet a les qualités d'un magicien, des effets lumineux, des tons flamboyants, qui pastichent Velasquez et Goya, ses maîtres de prédilection. C'est à eux qu'il a songé en composant et en exécutant son cirque. Dans son second tableau, *Les Anges au Tombeau du Christ*, c'est un autre maître espagnol, le Gréco, qu'il a pastiché avec une égale furie, sans doute en manière de sarcasme contre les amoureux transis de la peinture discrète et proprette. » Baudelaire, après avoir lu cet article, écrit à Thoré une lettre qui contient probablement l'explication la plus profonde qu'on ait donnée de la notion d'influence: « Je veux vous remercier pour le plaisir que vous m'avez fait en prenant la défense de mon ami Edouard Manet... Le mot *pastiche* n'est pas juste. M. Manet n'a jamais vu de Goya; M. Manet n'a jamais vu de Gréco; M. Manet n'a jamais vu la galerie Pourtalès. Cela vous paraît incroyable, mais cela est vrai. Moi-même, j'ai admiré avec stupeur ces mystérieuses coïncidences. — M. Manet, à l'époque où nous jouissions de ce merveilleux Musée Espagnol que la stupide République Française, dans son respect *abusif* de la propriété, a rendu aux princes d'Orléans, M. Manet servait à bord d'un navire. On lui a tant parlé de ses pastiches de Goya que, maintenant, il cherche à voir des Goyas. Il est vrai qu'il a vu des Velasquez, je ne sais où. — Vous doutez de ce que je vous dis?... Eh bien! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment étudié Poe? *Parce qu'il me ressemblait.* La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant. *Et nunc erudimini vos qui judicatis!* »

On peut saisir l'affinité qui unissait certains thèmes inspirateurs généraux de Manet à ceux de Velasquez dans une phrase sur « l'air qui entoure » un personnage « tout habillé de noir », que Manet écrivit dans une lettre envoyée de Madrid à Fantin-Latour en 1865: « Que je vous regrette ici, et quelle joie c'eût été pour vous de voir Velasquez, qui, à lui tout seul, vaut le voyage. Les peintres de toutes les écoles, qui l'entourent au Musée de Madrid et qui y sont bien représentés, semblent tous des chiqueurs. C'est le peintre des peintres. Il ne m'a pas étonné, il m'a ravi... Le morceau le plus

étonnant de cette œuvre splendide, et peut-être le plus étonnant morceau de peinture qu'on ait jamais fait, c'est le tableau indiqué au catalogue: *Portrait d'un acteur célèbre au temps de Philippe IV* (il s'agit du portrait de Pablillos de Valladolid): c'est de l'air qui entoure le bonhomme, tout habillé de noir et vivant... Un portrait de Charles-Quint par Titien, qui a une grande réputation, qui doit être méritée, et qui m'aurait certainement paru bien, autre part, me semble ici de bois. » Mais les tableaux de Goya, par contre, il n'en voit pas l'originalité: « Et Goya! le plus curieux après le maître qu'il a trop imité, dans le sens le plus servile de l'imitation. Une grande verve cependant. Il y a de lui au Musée deux beaux portraits équestres, dans la manière de Vélasquez; bien inférieurs toutefois. »

Car si les principaux peintres espagnols sont désormais bien connus, l'ordre des valeurs entre eux est loin de coïncider avec le nôtre. Pour Thoré, pour Gautier, Murillo continue à dominer sans conteste possible tous les autres, y compris Vélasquez, et les prix atteints dans les diverses ventes confirment ce jugement. L'enthousiasme de Manet est donc une sorte d'exception, ou, si l'on préfère, exprime une évolution du goût après 1860. Murillo est auparavant mis au même niveau que Raphaël. « Nous avons osé, dit Thoré dans son article du *Siècle* sur la collection Aguado, nous avons osé, le premier à Paris, écrire, il y a deux ou trois ans, que Murillo était aussi grand que Raphaël, que Murillo était le plus *complet* des peintres. » Après cela, celui qui est le plus goûté est sans doute Zurbaran, qui, avec ses quatre-vingt-un tableaux, avait été la grande sensation et la grande révélation du Musée Espagnol. En des vers pré-baudelairiens, Gautier interroge, dans *España:*

Moines de Zurbaran, blancs chartreux qui, dans l'ombre,
Glissez silencieux sur les dalles des morts...
Quel crime expiez-vous par de si grands remords?

Quant à Goya, on ne voit en lui pendant longtemps que le spécialiste de la couleur locale espagnole, lié au terroir, dernier témoin des vieilles coutumes: « Dans la tombe de Goya, écrit Gautier, est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la péninsule. Il est venu à temps pour recueillir et fixer tout cela... Ses caricatures seront bientôt des monuments historiques. » Il faut attendre Baudelaire, qui d'ailleurs renvoie, avec éloge, à l'Etude de Gautier, pour que soit appliquée à Goya l'idée du Fantastique, et encore au milieu d'un essai sur la caricature. En quelques lignes superbes, Baudelaire, mieux encore que dans les *Phares*, renverse d'un coup la vision banale du Goya « pittoresque » alors courante: « Il est curieux que ce haïsseur de moines ait tant rêvé sorcières, sabbat, diableries, enfants qu'on fait cuire à la broche, que sais-je? Toutes le débauches du rêve, toutes les hyperboles de l'hallucination, et puis toutes ces blanches et sveltes Espagnoles que des vieilles sempiternelles lavent et préparent soit pour le sabbat, soit pour la prostitution du soir... » Il s'agit là de Goya graveur: nous savons combien insensible Manet lui-même demeure à la fois au génie et au métier de Goya peintre.

Mais le cas le plus étrange est celui du Gréco. Bien avant le fulgurant engouement de 1908, le Gréco était connu, et son style correctement décrit. Dans le *Voyage*, Gautier saisit avec bonheur « certaine affectation des formes aiguës et strapassées..., une grande fierté de touche..., des coups de brosse d'une pétulance et d'une brutalité incroyables, des lueurs minces et acérées qui traversent les ombres comme des coups de sabre ». Le Musée Espagnol comprenait quelques-uns parmi les plus beaux Gréco, qui, vendus à Londres en 1853, parvinrent plus tard, après un itinéraire compliqué, dans la collection des rois de Roumanie, pays où ils se trouvent toujours. Ce n'est pas faute de pièces que les critiques et les peintres français du XIXe siècle le jugèrent mal. Si on le « voit » bien, on ne l'aime pas. En 1847, Champfleury dit son trouble et sa perplexité devant « cette peinture qui a le délire, qui semble avoir le mors aux dents, cette peinture étrange et allongée qu'on jugerait une fresque de Bicêtre ». Baudelaire et Thoré, nous l'avons vu, le citent comme un nom familier, mais sans commentaire.

Pourquoi cette indifférence? On peut aimer ou non le Gréco, mais rester fermé à la vigueur de son « tempérament », de son originalité, de son étrangeté, quelle froideur surprenante, chez des « romantiques »! Certes, à partir de 1845, le réalisme devenait la veine la plus féconde de la peinture française, mais on s'étonne que des critiques, des poètes n'aient pas discerné en lui le fantastique, le « bizarre » que l'on ne peut, fût-ce à tort, manquer d'y apercevoir.

Il faut attendre 1908, et une exposition de tableaux qu'Emile Bertaux, dans la *Revue de l'Art* de 1911 qualifie de « très inégaux et en partie suspects » — c'est-à-dire de toute manière inférieurs à ceux de 1838 — pour que le Gréco fasse prendre « le mors aux dents » au public français. Comme on connaît mal, à ce moment-là, le style maniériste, et les sources italiennes du Gréco, on croit que les élongations qu'il impose à ses figures n'existent que chez lui, et l'on se demande si elles sont imputables à l'astigmatisme, à la folie ou au mysticisme. Grâce à Maurice Barrès, la thèse matérialiste est écrasée. « Gréco, dit-il, parvient à nous rendre sensible la métaphysique qui enveloppe ses modèles ». Les éditions de *Gréco ou le secret de Tolède* se succèdent pour alimenter la ferveur théotocopulienne de nos grands-parents, au premier rang desquels le comte Robert de Montesquiou, à qui Barrès dédie son livre en ces termes: « Au poète, à l'inventeur de tant d'objets et de figures rares, à l'un des premiers apologistes du Gréco, et qui lui-même trouvera quelque jour son inventeur et son apologiste. » (Il ne devait pas tarder à le trouver en effet, mais peut-être pas tel qu'il le souhaitait). Depuis Barrès, quel littérateur n'a pas écrit sur le Gréco? Cocteau, Montherlant, Eugène Dabit, Malraux...

Au XXe siècle, aussi bien, le Gréco ne pouvait plus inspirer que les écrivains, non les peintres. Dernier en date des grands Espagnols du passé à faire irruption dans la vie artistique française, il trouvait une peinture engagée dans des recherches auxquelles son art ne pouvait rien apprendre. Les autres, depuis longtemps, étaient venus et en grande partie hélas, s'en étaient allés, mais c'est sur la peinture et non pas seulement sur la littérature qu'ils avaient laissé leur marque.

Si vous voulez en savoir davantage

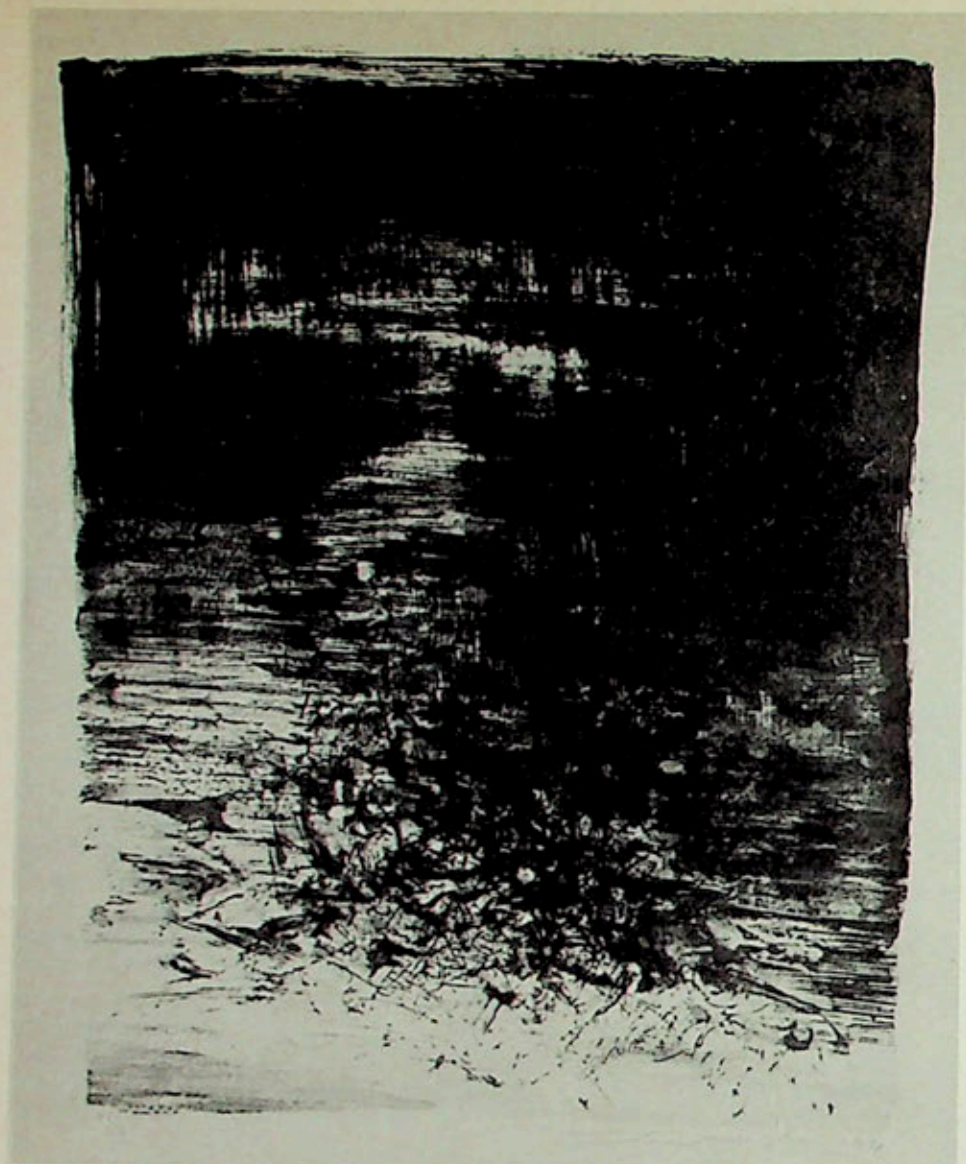
Le catalogue de l'exposition qui ouvrira ses portes en janvier au Pavillon de Marsan contiendra une étude détaillée de M. Paul Guinard, depuis trente ans directeur de l'Institut Français de Madrid, sur les collections françaises de peinture espagnole, leur composition et leurs mésaventures.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1962

Nous ne disposons que d'un nombre limité de collections reliées de 1962. Adressez dès maintenant vos commandes à nos services commerciaux: 3, rue Séguier, Paris VIe.
Un volume sous superbe reliure pleine toile de luxe, 770 pages dont 110 pleines pages en couleurs.
120 nouveaux francs - franco 128 nouveaux francs - En vente chez tous les bons libraires.



LA HUNE – *Estampes originales en couleurs - 170, Boulevard Saint-Germain, Paris 6e, LIT. 35-85. - Zao Wou-Ki. Lithographie originale en couleurs. 50 cm × 65 cm. tirée à 60 ex. - 240 NF.*

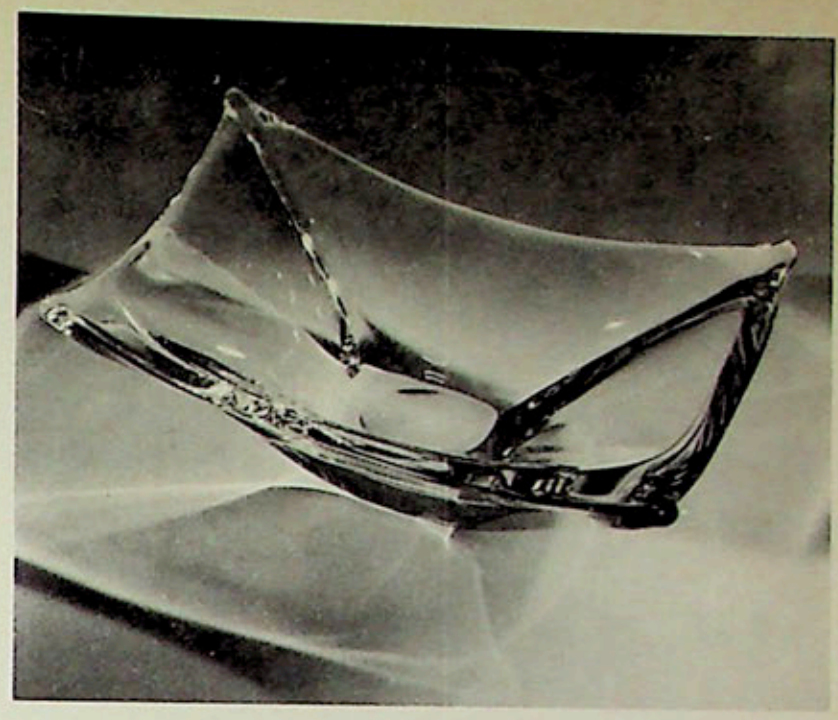
L'ŒIL

aux aguets

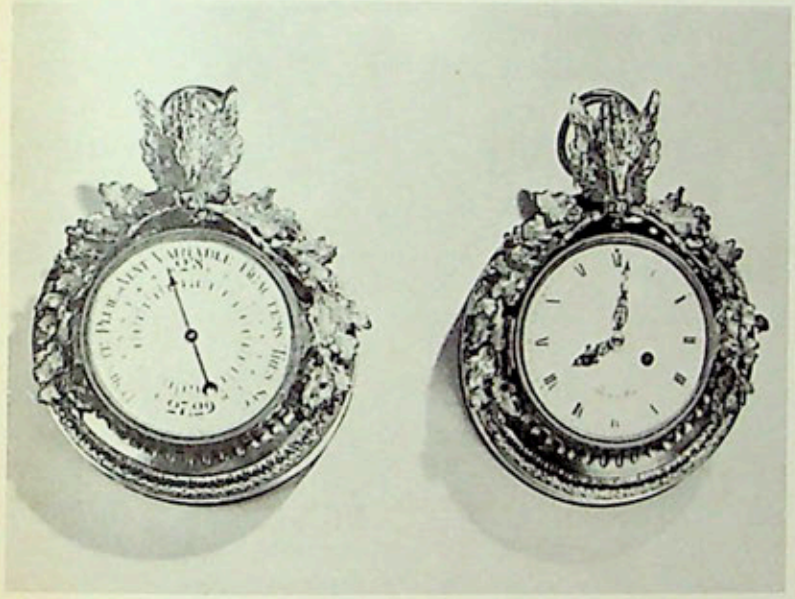
Une symphonie au thème original, orchestrée avec soin, exécutée avec virtuosité, un parfum très jeune : **Chant d'Arômes,** *la nouvelle création de* **GUERLAIN** – *Paris, 68, Champs-Elysées - 2, place Vendôme - 93, rue de Passy.*

A. MAEGHT – *Georges Braque. Lithographie originale. 1962. La tasse à café. - 450 NF encadrée. - 42, rue du Bac, Paris 7e.*

Une fleur et c'est un vase moderne. Des fruits, et c'est une coupe. Dans un intérieur de style classique, le cristal de **DAUM** *donne le ton du raffinement. Dans une décoration moderne il se veut franc, sobre et dépouillé, suprêmement élégant sans le crier. - Coupe Priam, NF 86.50.*

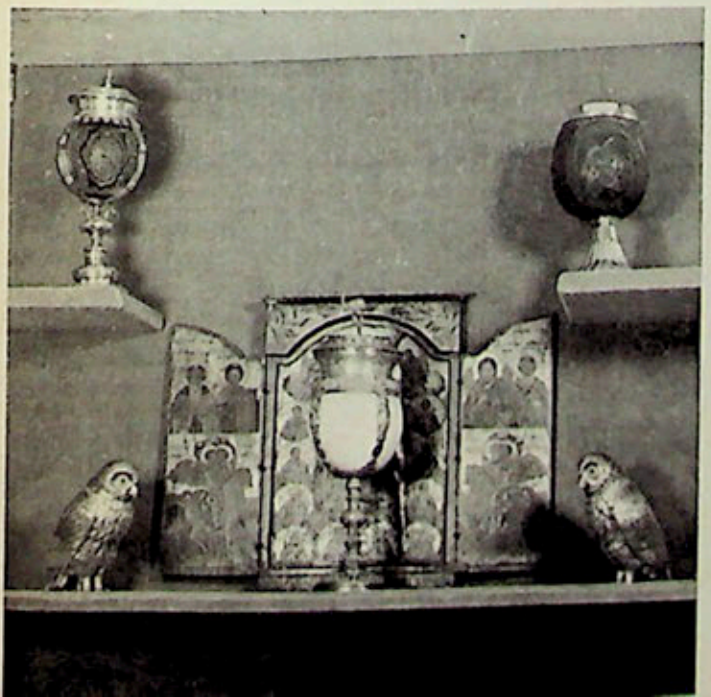


DIETTE - *Deux cartels d'époque Louis XVI en bronze doré 7, rue Sainte-Anastase, Paris 3e.*

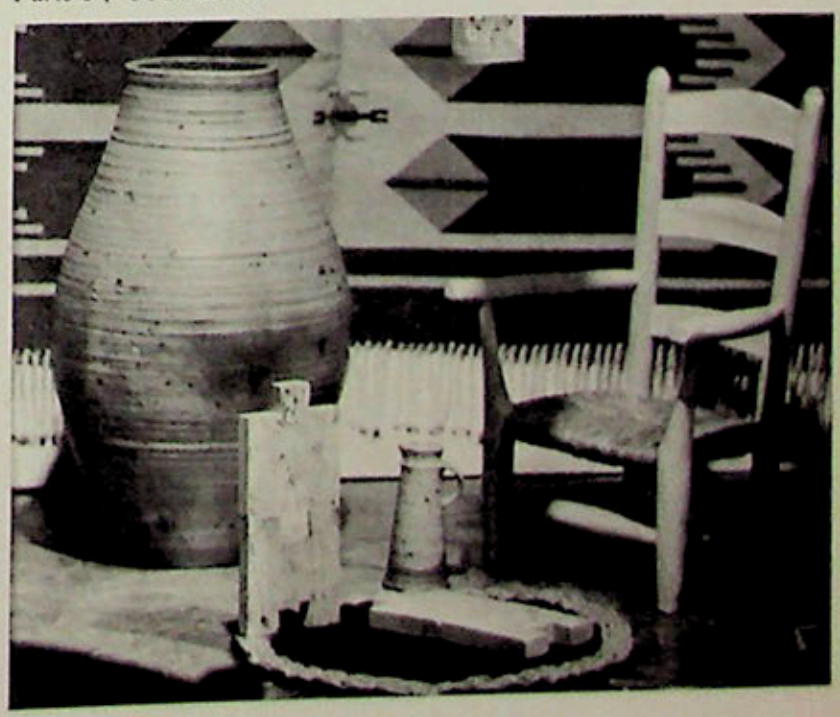


Minéraux - Antiquités - Art populaire - Galerie **MICHEL CACHOUX** *29, rue Guénégaud, Paris 6e.*

DONA CARLOTTA - *Les objets prestigieux. - 22, rue François 1er, Paris.*



CHAPO - *Bibelots pour intellectuels et mémères. - 14, boulevard de l'Hôpital Paris 5e, GOB. 23-18.*



Livres sur l'art

Suite de la page 89

La Peinture en Europe. Le Moyen Age, *par L. Marcucci et E. Micheletti.* 24×32 cm., 208 p., 100 h.t. coul. Relié t. sous jaquette coul. Hachette. 67 N.F.

Une histoire de la peinture dans l'Europe du Moyen-Age présentée en 200 pages et illustrée de 100 planches en couleur ne peut être évidemment qu'une œuvre de vulgarisation. Ce n'est pas dans ce genre de livre qu'on peut trouver des thèses nouvelles, des interprétations esthétiques originales, quelle que soit la science des auteurs. Ceux-ci pourtant nous donnent ici des aperçus clairs et certaines de leurs analyses ne sont nullement indifférentes. Mais l'adaptation française reste par endroits laborieuse. A côté de quelques belles miniatures, de quelques intéressantes fresques espagnoles, les planches présentent essentiellement les grands chefs-d'œuvre connus de tous et sans cesse reproduits. Ceci est d'ailleurs parfaitement justifiable dans un tel ouvrage. Encore faudrait-il que la qualité de la couleur ne les trahissent pas, et ce n'est pas toujours le cas ici.

La Peinture flamande au siècle de Bosch et de Breughel, *par Léo Van Puyvelde.* 26,5×28 cm., 500 p., 188 p. d'ill. dont 40 coul. Elsevier, 125 N.F.

Entre le « Siècle d'Or » des Primitifs et celui de Rubens, le XVIe siècle flamand est parfois négligé dans les ouvrages ou les collections destinés au grand public. Hormis Bosch et Breughel, on connaît peu les peintres de cette époque, qui surent pourtant accomplir, d'un univers à l'autre, une intéressante évolution. A cet égard, le nouveau livre de M. Van Puyvelde, comble une lacune. Après deux importants chapitres sur Bosch et Breughel, il nous propose une classification des tendances qui s'exprimèrent alors: maniérisme, réalisme, « lente évolution du traditionalisme », « italianisants attardés ». Mais certains partis pris de l'auteur — sa conception du maniérisme, sa tendance à minimiser les influences étrangères (Fontainebleau, l'Italie) — accentuent ce qu'un tel classement offre d'arbitraire: bien des peintres, Jean Metsys, Gossart, Mostaert pour ne citer qu'eux — débordent les limites de l'une ou l'autre catégorie. Quant à Jérôme Bosch, il n'est, pour M. Van Puyvelde, que « l'héritier du moyen âge où l'on surmontait la peur du démon en s'en moquant », et il ne faut chercher aucun symbolisme compliqué, aucun arrière-plan ésotérique ou alchimique dans ses plus fantastiques inventions. Cet ouvrage pourtant, abondamment illustré et qui comporte une bibliographie importante, des notes, des citations, des références précises, permettra une exploration fructueuse de cette période complexe.

La peinture espagnole, *par Julian Gallego.* 24 × 29 cm. 200 p., 4 pl. de fig. n. et 62 pl. coul. Tisné, 48 N.F.

Les connaissances de M. Julian Gallego, sa culture, les références constatantes aux auteurs qui font autorité en la matière apportent au lecteur les éléments essentiels qui lui permettront, selon le but que s'est fixé l'auteur, de découvrir lui-même la peinture espagnole. Les rapprochements suggérés, les impressions, les notations souvent stimulantes donnent à ce livre un ton personnel qui lui enlève toute apparence d'érudition sèche ou de compilation. Il constitue ainsi une initiation claire et accessible, que malheureusement la qualité des reproductions ne vient pas toujours éclairer.

Maestri del disegno, dal gotico al Barocco, *par Lajos Vayer.* 58,5×26,5 cm., 32 p. et 109 h.t. coul. Silvana Editoriale d'Arte, 140 N.F.

Cette belle publication met à notre portée un choix des dessins admirables et à peu près inaccessibles, conservés au Musée de Budapest, provenant pour la plupart de la collection Esterhazy. Les planches, accompagnées de brèves notices d'identification, sont disposées selon l'ordre chronologique. La remarquable fidélité des reproductions rend parfaitement la « qualité » des supports, les caractères et les subtilités propres aux différentes techniques. Enluminures bohémiennes, dessins italiens ou flamands sur papier teinté, études à la plume de Raphaël ou de Dürer, lavis de Rembrandt ou de Guardi, sanguines de Léonard, de Corrège, de Watteau, tout cela forme un superbe album et aussi une anthologie précieuse, où les plus grands maîtres sont représentés par des pièces importantes et où les moins grands figurent par des œuvres qui apportent toutes une note intéressante ou attachante.

Chambord, *texte de Pierre Gascar,* photographies d'André Martin. 23,5×26 cm. 118 p., 100 ill. dont 12 coul. Collection « Le Génie du lieu ». Delpire, 34 N.F.

C'est « l'étrangeté, le caractère onirique, la merveilleuse démence » dont Chambord est imprégné qui ont inspiré le texte de Pierre Gascar. Il nous guide dans l'exploration de cette « cité ancienne hérissée de beffrois », — « femme dont le vent aurait soufflé la chevelure », disait Chateaubriand, — qui est pour lui, dans « son raffinement désespéré », « l'image de l'impossible bonheur ». Et c'est bien cet aspect de Chambord que nous imposent les photographies, leur rythme et leur cadrage, où reviennent, page après page, de façon presque obsédante, les pignons, les cheminées, les lanternons ponctués de disques d'ardoise, les fenêtres hérissées de fleurs de lis, l'enchevêtrement des fleurons et des volutes. Aux amateurs de concret, des notes historiques et techniques de M. Paul Robert-Houdin, conservateur du château, apporteront, à la fin du volume, toutes les précisions souhaitables en quelques pages illustrées de beaux documents anciens.

Palais et Musée du Louvre, *par Maximilien Gauthier.* 2 vol., 21×27 cm., relié toile sous jaquette coul., env. 150 ill. n. et coul. dans chaque vol. Larousse, 64 N.F.

Le titre est ambitieux: quelques pages sur l'histoire du palais au début du premier volume, sur la formation du musée au début du second, trois cents illustrations, accompagnées de brefs commentaires, c'est peu pour le Louvre. Un tel ouvrage pourtant aurait pu trouver son public parmi les innombrables visiteurs du Musée. Mais la qualité des photographies ne leur permettra guère de conserver le souvenir de ce qu'ils y auront admiré et les notices, trop souvent descriptives ou anecdotiques, ne les aideront que rarement à situer les artistes et les œuvres à leur place dans les principales écoles, dans les grands courants esthétiques dont est faite l'histoire de l'art.

Le Mont-Saint-Michel, *texte du chanoine J. Delaporte.* 42 diap. coul. 5×5 cm., en deux tomes. — **Le Château de Malmaison,** *texte de Pierre Schommer.* 22 diap. coul. 5×5 cm., en boîte-livre plastique ou parchemin. Publications filmées d'Art et d'Histoire. 35 N.F. chaque vol.

Le Mont-Saint-Michel illustre, en deux tomes, l'histoire de l'abbaye — manuscrits, cartulaires, miniatures — et l'étude archéologique de ses monuments. Le volume sur la Malmaison évoque Joséphine, puis l'impératrice, dans les appartements et les jardins aménagés pour elle. Les vues de la salle du Conseil de l'empereur et du Salon doré, « La promenade de l'impératrice », peinte par Garneray, son carrosse, sa harpe, ses rosiers, restituent les fastes et le charme mélancolique de ce palais endormi.

Peinture de la Réalité, *par Gregorio Sciltian.* 25 × 18,5 cm. 20 ill. n. et 12 coul. Henri Lefebvre, 25 N.F.

Michel de Saint-Pierre dans sa préface, exalte en face de « la débâcle de l'art moderne », « la *recréation* élective et savante » par laquelle Gregorio Sciltian parvient à « l'illusion de la réalité » qui est, selon lui, le but même de la peinture. Le peintre expose ensuite ses méthodes, — depuis l'aménagement de l'atelier jusqu'au vernissage du tableau, — et ses théories, cherchant à définir ce que doit être le réalisme du XXe siècle, appelé à exprimer « *l'amour mystique et pathétique pour la divinité de la nature* menacée de destruction par la machine ». Les 31 œuvres reproduites, portraits, trompe-l'œil, scènes d'atelier, illustrent parfaitement les conceptions de l'auteur et les points de vue qu'il défend.

Edouard Pignon : 50 peintures de 1936 à 1962. Propos de Pignon sur la peinture et la réalité. 64 p., 52 ill. h. t. dont 11 coul. Galerie de France. 35 N.F.

C'est tout le problème d'une peinture figurative contemporaine qui se trouve posé ici. Les arguments en sa faveur s'accumulent vifs, brillants, passionnés, toujours convaincus... mais pas forcément convaincants. Des notes biographiques complètent le texte. Les reproductions sont dans l'ensemble excellentes.

Atlan, *par Michel Ragon.* 91 p., 32 pl. h. t. dont 8 coul. Georges Fall. 9 N.F.

Cet hommage émouvant et chaleureux rendu par Michel Ragon à un ami disparu est aussi la meilleure et la plus complète biographie consacrée à ce peintre disparu en 1960, âgé seulement de 47 ans, et qui resta toujours très proche de la nature tout en travaillant aux limites de la non-figuration.

CRISTALLERIE DE SÈVRES

CHAMONIX MONT-BLANC

la station des 4 saisons

Accessible par
AIR — ROUTE — CHEMIN DE FER

Ski au soleil sur les sommets

entre 3500 m. et 2000 m.

6 téléphériques — 2 télécabines — 2 télésièges
12 téleskis — Patinoires couverte et plein air
Curling — Tennis — Excursions
Golf — Piscine — Plage
Restaurants panoramiques

Sommeil réparateur pour tous

à Chamonix — altitude 1035 m.

Hôtels 4 étoiles Rénovés	Le Savoy — Le Carlton Les Alpes — Le Croix-Blanche
Hôtels 3 étoiles Rénovés	Mont-Blanc — Bellevue La Sapinière — Les Charmoz
Hôtels 2 étoiles Rénovés	Albert Ier et Milan — Les Etrangers Les Gourmets — Hermitage et Paccard

et

80 HOTELS CONFORTABLES

Le nouveau casino

Roulette — 30/40 — Boule — Baccara

Restaurant — Cabaret « LE ROYAL »
CINÉMAS — HI-FI — THÉATRE